千古文人侠客梦

武侠小说类型研究

陈平原◉著

插图珍藏本

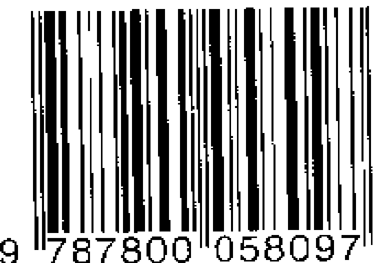


新世界出版社





ISBN 7-80005-809-3



9 787800 058097
I·134 定价：35.00 元

武侠小说类型研究

插图珍藏本

千古文人侠客梦

陈平原◎著



新世界出版社

图书在版编目(CIP)数据

千古文人侠客梦(插图珍藏本)/陈平原著. —北京:新世界出版社,2002.9
ISBN 7-80005-809-3

Ⅰ.千… Ⅱ.陈… Ⅲ.侠义小说-文学研究-中国 Ⅳ.I207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 070387 号

插图珍藏本 **千古文人侠客梦**

作　　者:陈平原
特约编辑:郑　勇
责任编辑:钟振奋
封面设计:贺玉婷
责任印制:黄厚清

出版发行:新世界出版社
社　　址:北京市西城区百万庄路 24 号(100037)
电　　话:(010)68994118
传　　真:(010)68995974
网　　址:www.newworld-press.com
www.nwp.com.cn
电子邮件:public@nwp.com.cn

印　　刷:三河市三佳印刷装订有限公司
经　　销:新华书店
开　　本:787×1092(毫米) 1/16
字　　数:170 千字
印　　张:18.25
印　　数:1-6000 册
版　　次:2002 年 9 月第 1 版 2002 年 9 月北京第 1 次印刷
书　　号:ISBN 7-80005-809-3/I·134
定　　价:35.00 元

代序

我与武侠小说



《剑侠传·扶余国王》

我读武侠小说起步很晚。前几年武侠小说走红，小书摊上随处可见金庸等人作品，我却一直没有认真翻阅。倒不是故示清高，不屑一顾，而是没读出门道来。明知武侠小说的流行，是80年代中国重要的文化现象，值得认真研究，可就是打不起精神。在小说史研究中，阅读了一些清代的侠义小说和二三十年代的武侠小说，也没引起特别的兴趣。每当友人眉飞色舞地谈论某部精彩的武侠小说或某位武功超群的大侠时，总有一种茫然的感觉，不知道是别人疯了还是我读书读歪了。

去年夏秋之际，镇日无事，随意翻阅了好些金庸等人作品，或许是因为心境不同，居然慢慢品出点味道来。直到今天，我仍然认为现有的武侠小说是一种娱乐色彩很浓的通俗小说，没必要故作惊人之论，把它说得比高雅小说还高雅。只不过对于关心当代中国文化的人来说，武侠小说确实值得一读，因为“不看不知道，武侠真奇妙”。

清末文人孙宝瑄在其《忘山庐日记》中称：“以新眼读旧书，旧书皆新书也；以旧眼读新书，新书亦旧书也。”我以为，这比林语堂自称的专读极上流书和极下流书好。因为后者心目中早有上下等级之分，不若前者强调接受者主体意识的作用。武侠小说之所以能在各文化层次的读者中广泛流传，除了其自身力图融会（或称迎合）各种文化心理，因而具有多种解读的可能性外，很大程度上应归因于读者的期待视野。有人读出了刀光剑影，有人读出了谋篇布局，有人读出了人生感悟，有人读出了哲学意蕴。很可能每个人都像瞎子摸象，可各取所需式的阅读，已经足以使他们流连忘返，批评家有什么理由嘲弄这种不无好处的“误读”呢？在大学生看来，很可能金庸的武侠小说、崔健的流行歌曲和萨特的存在主义，都是直面人类生存状态的一种表现方式，正好契合其孤独辐高傲的心境。同样，欣赏不等于价值判断上不分高低，这里阅读者的选择和重构是至关重要的。与其人为地为文学作品划分等级，不如切实考虑在特定生存状态下的读者对作品的释读。

文学批评中有句老话叫“知人论世”，也就是说，论其世，

才能知其人其文。接受美学有条重要原则叫“视野融合”，只有读者的期待视野和文学本文相融合时，才谈得上理解接受；而读者的期待视野因时而异，故讨论作品的接受就不能不牵涉到时世变迁。不单是作家的创作、读者的阅读，而且学者治学，都源于其对特定生存状态的反思。

这话说来有点学究味道，可在我却是切身体会。几年前著文谈论40年代文学，对钱钟书《围城》、杨绛《风絮》、师陀《无望村馆主》等作品中的宿命感颇有微词，称其“既超越浪漫主义的天真梦幻，又不能投身现实斗争，意识到自己在大时代中的无足轻重与无能为力，把一种茫然若失的心理哲理化，变成无可奈何的宿命感”（《在东西方文化碰撞中》第226页）。事后虽也觉得持论过苛，却以为那只是批评尺度问题。终于有一天，我也“意识到自己在大时代中的无足轻重与无能为力”，少年时代“不畏天命”的勇气丧失殆尽，不由自主地萌生一种“宿命”的感觉——或许只是一种无可奈何的自嘲和自慰，不过无论如何也不敢再发“扼住命运的咽喉”之类的狂论。

敬天命与尽人事表面上看有点矛盾，其实不然。对“天命”某种程度上的理解和敬畏，可以抑制过分膨胀的“自我”，减少盲目的冲撞，顺应生命的自然进程。这里面可能有点阿Q的影子，可人生不如意事常八九，时时处处与命运抗争，不折则弯。任何人都只能在很小范围内把握自己的命运，所谓“人定胜天”、“天下无难事，只怕有心人”一类的格言，有时候真害人。承认有所不能，愿意有所不为，然后在可能的范围内“尽人事”，或许是明智的。这么说来，人类的处境并不怎么乐观。

也正因为人类无法为所欲为，时时受到命运的钳制，意识到自己的脆弱与渺小，才会产生一种被拯救的欲望。神也罢，佛也罢，上帝也罢，真主也罢，都是人类被拯救愿望的客体化。无所不能的神灵未免过于虚幻，打抱不平的侠客更切近人世间。照司马迁的说法，有道仁人尚且遭灾，“况以中材而涉乱世之末流乎”？因此，不妨将“缓急，人之所时有也”（《史记·游侠列传》）作为武侠小说流行最重要的心理基础。现实生活中，“天下

多有不平事，世上难遇有心人”；武侠小说（戏曲、诗文）中，却多的是“拔剑谁无义，挥金却有仁”（汤显祖《紫钗记》）。批评此类作品“欲以这种不可能的幻想，来宽慰了自己无希望的反抗的心理”（郑振铎《论武侠小说》），似乎是建立在一种“反抗必有希望”的充满乐观主义的假设上。我则以为任何形式的“胜利”，都不可能根本改变“缓急，人之所时有也”这一局面，因而对“幻想”对“宽慰”的需求便永无止境。期待大侠的拯救，固然不是什么光彩的事情；若以为命运真的掌握在自己手中，不也显得过于虚妄?

张恨水称其父祖皆“生性任侠”，轮到自己，则“豪气尽消，力且不足缚一鸡”，“大感有负先人激昂慷慨之风”，于是只好著武侠小说，聊以解闷（《剑胆琴心·自序》）。这段创作谈颇有“寓言”味道，道出了中国文人的可悲处境。从任侠使气独掌正义，到弹铗高歌看剑抒情，已退了一大步，可毕竟还有点豪气；再到借舞文弄墨传游侠以谋生，确实是愧对祖先英魂。至于满足于读武侠小说消愁解闷者，那就更不足道了。最后一批不单“斗酒纵横，抵掌游侠之传”（谭嗣同《报刘淞芙书》），而且真的“拔剑欲高歌，有几根侠骨，禁得揉搓”（谭嗣同《望海潮》）的文人，大概得推清末民初的仁人志士（如谭嗣同辈）了。此后，自然还有刚烈之躯，只是不再以任侠相号召。

正是在“游侠”与“宝剑”基本成为古董的时候，武侠小说风行全国，而且历久不衰，于此不难见出现代人对自身处境的不满与困惑。明知这不过是夏日里的一场春梦，我还是欣赏其斑斓的色彩与光圈。或许是多了点人世间的阅历，我对武侠小说的流行颇表同情。

从不大阅读武侠小说，到把武侠小说作为学术研究对象，这一步跨得够大。文人学者中嗜读武侠小说者不在少数，可那是作为娱乐消遣，偶尔在文章中捎带几句，也是以俗为雅。至于正儿八经地把它当作一种学术工作来努力，起码在目前大陆学界还不时兴。以至当听说我在撰写研究武侠小说的文章时，师友中颇有表示惊讶的。长辈中有语重心长劝我不要自暴自弃

者，朋辈中也有欣赏我洒脱什么都敢玩者。其实我从事武侠小说研究，决不仅仅是出闷气或故作惊人之举。这事情迟早要做，只不过因外在环境的变化而提前罢了。

这几年我一直从事中国小说史的研究，先是小说叙事方式的转变，后是小说史意识与小说史体例，接下来便是小说类型的演进。我把从类型学角度理解和描述从古到今的中国小说变迁，作为近期的研究课题。之所以在众多小说类型中选中武侠小说作为试点，除了其演变轨迹比较容易把握外，更重要的是我对通俗文学研究的兴趣。在我看来，雅俗对峙构成了20世纪中国文化发展的一种重要动力。因此，武侠小说作为一种小说类型，同时作为一种通俗文学形式，引起了我浓厚的兴趣。在过去的一年里，这一工作占据了我主要的研究时间。

开始对武侠小说感兴趣，确实有生活刺激的因素；可一旦进入正式研究，则力图排除主观情绪的干扰。我宁愿把自以为精彩的人生感慨留给杂感随笔，而在论著中保持相对严谨的学术思维。因为借学术发牢骚，起码不是一种值得赞扬的倾向。另外，作为学术研究，我不能不更多考虑如何设计适当的理论框架及操作规则，而不是如何叙述生动雅俗共赏。也就是说，研究对象可能很好玩，而研究成果则不怎么好玩，至少没那么多娱乐性。这么一来，可能让很多武侠小说迷大失所望。过于认真，不够潇洒，难得神来之笔，充满学院气等等，诸如此类的批评已在意料中。好在这不是一部武侠小说鉴赏辞典，也不奢望挤入畅销书排行榜。

直到今天，我还不能算是合格的武侠小说迷（也许永远不会是），尽管我阅读了数量颇为可观的武侠小说。首先，虽也曾废寝忘餐读武侠，可从来不曾当真，基本上把它当寓言读，既不想跳到书中硬去充当一个角色，也不信侠客真能救中国。这种过于清醒的阅读态度，使得我很难达到一般武侠迷那种如痴如醉的境界，反而掩卷回味，常有哭笑不得的感觉。其次，阅读快感无疑是武侠小说吸引人的主要魅力，我读武侠却不纯粹是娱乐。为了了解武侠小说发展的脉络，读可读性很强的《天

龙八部》、《萍踪侠影》，也读不合现代人口味的《三侠五义》、《永庆升平》。武侠小说作为一种通俗艺术，本就有程式化倾向，集中阅读，更可能令人厌烦。既坚持学术研究的科学性，又要保留一定程度的阅读快感，这可不是一件容易的事情。最后，真正的武侠小说迷往往有特殊的阅读嗜好，认准一家两家，有书必读，开口必称，甚至有点誓死捍卫的味道。有人曾扬言，如果有谁胆敢攻击古龙，他准备以命相搏。碰到此类“侠士”，我准备退避三舍：既没有那么强烈的荣誉感，也没有高明的打斗本事，更无以身殉武侠的勇气。

据说，武侠小说读多了，不只出口成招，眉宇间且有英风侠气。果真如此，那我肯定读的还不够多。因为，今年年初，在广州火车站，小偷竟毫不畏惧，当我面把我的皮箱抢走。若我真有点侠气，准能把他镇住。更令人气愤的是，皮箱里恰恰装有我为撰写武侠小说论著准备的资料以及部分草稿。如果小偷有兴趣翻阅，肯定会笑掉大牙。不过，武侠小说家如金庸辈尚且不会武功，又怎能怨我对付不了或许有武功的小偷？要知道，小偷是坐出租汽车来的，当我请旁边的出租车司机带我跟踪追击时，得到的回答是：“别找死！”到警察局报案，一听说皮箱里没有上万美金，主要是书画和文稿，警察也毫无兴趣。听说以前常有小偷把钱拿走，把皮箱丢在公共场合或把证件什么的寄还本人，装文稿的纸袋上有我的姓名地址，或许还能“魂兮归来”。可惜回京已半年多，至今未见丝毫踪影。看来广州小偷的职业道德也大大下降，真是“人心不古”。

如果是怨恨皮箱里钱少，借撕文稿出气，那未免冤枉，实在是“大材小用”；但如果此君也对武侠小说感兴趣，愿意了解一下学者的意见，那他可能是最早知道拙著轮廓的一位。若如是，我的工作也没白做，总算曾经有过一位读者。

就凭这不知是否愿意成为读者的梁上君子，我也非把这研究计划完成不可。处此危难之际，方才觉得打抱不平的侠客难能可贵。广州归来，闻知此事的友人为我拟了副对联，上联是：“车站遭劫平原君恨不早养士”，下联则无论如何凑不好。据司

马迁称，战国时代的平原君赵胜属于“卿相之侠”，靠“招天下贤士”而“显名诸侯”（《史记·游侠列传》）。可惜此“平原”非那“平原”，既无财力养士，又无武功御侮，惟一的能耐是回家多读两部武侠小说。

说来轻巧，重新搜集资料可是花费了我好大功夫。如果说有什么可以聊以自慰的话，那就是“破财消灾”。另外，还使我对中国人侠客崇拜心理的形成有了更加切实的理解。

1990年10月16日

目　录

第一章

千古文人侠客梦



《剑侠传·昆仑奴》

谈论武侠小说，很难不从“侠”的观念人手。说到底，武侠小说是一种讲述以武行侠故事的小说类型。用梁羽生的话来说，“‘侠’是灵魂，‘武’是躯壳。‘侠’是目的，‘武’是达成‘侠’的手段”[①]。这就难怪研究武侠小说的学者，都喜欢花费笔墨分辨“侠”的观念。因为这个问题不弄清楚，到底什么是武侠小说，以及武侠小说是怎样发展而来的，就只能是一笔糊涂账。只是专家们关于“侠”的基本特征的概括实在过于纷纭复杂：刘若愚最早在《中国的侠》一书中列举了“侠”的8种特征；其后，侯健在《武侠小说论》中总结“侠”的10种特征，只有第一条“尚气任侠，急人之急”与刘若愚所讲相符；而田毓英在《西班牙骑士与中国侠》一书中列举“侠”的11种特征，崔奉源在《中国古典短篇侠义小说研究》一书中列举“侠”的8种特征，又都各有自己的说法[②]。仔细分辨，不难看出各家所赖以观察的角度不同，故其结论相去甚远。刘著目的是介绍中国文化中可以统称为侠的这一侧面，包括史书、诗文、小说、戏曲，因此下定义时基本上没有依据古人史书中的看法，更多的是依据现代人的阅读印象；侯氏则先确定“最早的武侠小说，应当是唐代的传奇”，故依据《太平广记》所收25篇“豪侠”小说来给“侠”下定义；田作从比较文学的角度，更多着眼于中国的“侠”与西方“骑士精神”的区别；而崔书主要依据司马迁、班固等史家著作，考察的是古代“侠”的形态。尽管各家所述都言之有理，可都很难作为武侠小说研究的理论基点。因为，在我看来，武侠小说中“侠”的观念，不是一个历史上客观存在的、可用三言两语描述的实体，而是一种历史记载与文学想像的融合、社会规定与心理需求的融合，以及当代视界

---

① 佟硕之（梁羽生）：《金庸梁羽生合论》，《梁羽生及其武侠小说》，香港伟青书店1980年版。

② 参见刘若愚 *The Chinese Knight - errant*（Chicago，1967）第一章；侯健《中国小说比较研究》（东大图书公司，1983）中《武侠小说论》一文；田毓英《西班牙骑士与中国侠》（台湾商务印书馆，1983）第八章；崔奉源《中国古典短篇侠义小说研究》（联经出版事业公司，1986）第一章。

与文类特征的融合。关键在于考察这种“融合”的趋势及过程，而不在于给出一个确凿的“定义”。

一

“侠”这一概念，最早见于韩非子的《五蠹》：“儒以文乱法，侠以武犯禁。”文中“游侠”、“私剑”并称，而“带剑者”的特征是“聚徒属、立节操以显其名，而犯五官之禁”——后世关于“侠”的观念在此已露端倪，这就难怪司马迁为游侠作传，以韩非子此说开篇。只是此说语焉不详，且无具体例证；一直到《史记》的《游侠列传》，“侠”的基本特征才被较为精细地勾勒出来。因此，后世谈“侠”者大多本此：



《水浒叶子·圣手书生萧让》

> 今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。

可与这段话相发明的是《太史公自序》中关于《游侠列传》写作动机的说明：“游侠救人于厄，振人不赡，仁者有采；不既

信，不倍言，义者有取焉。”传中所记朱家、剧孟、郭解等游侠之所作所为，大致不出此一范围。班固追随司马迁，为《汉书》作《游侠传》，其中除照录朱家等人事迹外，又增加了萬章、楼护、陈遵、原涉等人的任侠行为，不过叙事观点已有所变化。此后便无以为继，历代史家不再专门为游侠立传了。于是形成了这么一个特殊局面：讨论汉以后的侠客，不能再借助于“历史”的支持了。也就是说，很难再言之凿凿有理有据了。

好在历史学家已经断言，东汉以后游侠一蹶不振。梁启超著书述中国之武士道，起于孔子而迄于郭解，理由是：

> 故文、景、武三代，以直接间接之力，以明摧之，而暗锄之，以绝其将衰者于现在，而刈其欲萌者于方来。武士道之销亡，夫岂徒哉！①

孙铁刚也以汉景帝的滥刑滥杀为游侠根本无法生存的原因，并进而称：

> 二十五史中只有《史记》与《汉书》有《游侠传》，自《后汉书》迄《明史》都无游侠列传，这正可看出自东汉以后游侠已经没落，不再为史家所重视。②

单是严刑，未必就能灭绝游侠。司马迁述汉景帝诛杀若干游侠后，各地行侠之士不但没销声匿迹，反而“纷纷复出”；班固则称“自哀、平间，郡国处处有豪杰”，可见侠士远未被汉景帝赶尽杀绝。游侠的衰亡就像其兴起一样，很难给定确切时间。司马迁称“古布衣之侠，靡得而闻之”，原因是侠客的行为不见称于世，故其事迹湮没无闻；班固则认为侠客只能产生于“周室

① 梁启超：《中国之武士道》，广智书局1904年版。

② 孙铁刚：《秦汉时代士和侠的式微》，《国立台湾大学历史学系学报》1975年第2期。

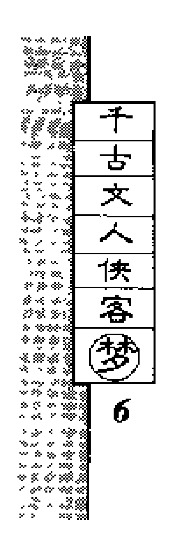
既微”以后，在此之前“上下相顺”，没有侠客活动的余地，故可以司马迁述及的战国四公子为游侠之祖。汉人荀悦也称游侠“生于季世，周秦之末尤甚。上不明，下不正，制度不立，纲纪废弛”（《汉纪》卷十）。实际上，谁是中国历史上第一个侠客，这一点无关紧要；要紧的是以“制度不立，纲纪废弛”的时代为侠客的活动舞台。原有的阶层划分和道德规范失落，秩序混乱，尊卑贵贱不再是铁板一块，个人游离于社会组织与社会结构的可能性大大增加，这就是游侠之得以驰骋的特定时空。倘如此，则中国历史上得以产生侠客的时代远不只春秋至秦汉。

是的，从《后汉书》起，史家不再为游侠作传，可这不等于社会上不再存在游侠。魏晋南北朝诗篇、唐代传奇，以至宋元话本，其中的侠客形容，不少带有其创作时代生活的印记。作家之所以将侠客搁在兵荒马乱、藩镇割据或者王朝更替的时代，自然不是偶然的。当然，文学不等于生活，这里掺人了许多作家想像的成分。但史书不也不能直接等同于生活，不也掺人了史家主观评价的因素？人们往往习惯于把人类曾经客观存在过的实际活动，与史家对这种活动的描述直接等同起来，而很少考虑“已经消失了的、短暂的事件与一份证实那一事件的、保存下来的材料之间的差距”[①]，因而很容易产生一种“史书迷信”，以为“史书”就是“历史”本身。

尽管司马迁“有良史之材”，所著《史记》“其文直，其事核，不虚美，不隐恶，故谓之实录”（《汉书·司马迁传赞》），但司马迁照样有自己独立的视野以及阐释眼光。选择“不轨于正义”并为当朝所诛死的游侠作传，不就隐含着不同于当代主流意识形态的价值取向？明人柯维骐称司马迁的《游侠列传》乃自伤身世有感而作：

迁遭李陵之祸，平昔交游，缄默自保，其视不爱其躯，

① 卡尔·贝克尔：《什么是历史事实》，《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社1984年版。



赴士之厄困者何如！其言曰："诚使乡曲之侠，与季次、原宪比权量力，效功于当世，不同日而论矣。"盖有激也，此与《货殖传》同意。(《史记考要》)

此前的秦观、晁公武，此后李慈铭、蒋智由，都有类似的说法，都强调遭李陵之难这一事件对司马迁写作《游侠列传》的潜在影响①。日人泷川龟太郎不同意这一说法，以为：

周末游侠极盛，至秦、汉不衰，修史者不可没其事也。史公此传，岂有激而作乎哉！②

其实这两种说法并没有根本矛盾，"实录"并非有闻必录，"有激而作"也不是发泄私愤。任何一部历史著作都不能不包含史实与评价两大部分，只不过评价往往隐含在事件的叙述中因而不易觉察而已。回头再看何以从《后汉书》起，史家不再为游侠列传，就很好理解了。班固虽袭《史记》体例作《游侠传》，可在《汉书·司马迁传赞》中已批评其"序游侠则退处士而进奸雄"；后世文人也有讲得更不客气的，如王若虚《滹南遗老集·史记辨惑》就称司马迁为游侠作传"几于无谓矣"，既非"以善恶示劝诫"，也非"以技能备见闻"③。可见史家之以为无可述，不等于就不存在，东汉以后游侠未必就真的魂消魄散，只不过不再进入正统史家的视野而已。

考据历史上游侠的升降沉浮，不是本文的主要目的，这里只想证明一点：即使在记载（或不记载）游侠的史书中，也都融合了历史事实与史家的主观视野。而当表现侠客的任务由史

---

① 分别参见秦观《淮海集》卷二十《司马迁论》、晁公武《郡斋读书志》卷二上、李慈铭《史记札记》和蒋智由《〈中国之武士道〉序》。

② 泷川龟太郎：《史记会注考证》卷一二四，东京大学东洋文化研究所，1960年。

③ 王氏以为秦观关于司马迁被腐刑故传游侠的辨析"此诚得其本意"，不过这更说明《史记》之不足为法："然信史将为法于万世，非一己之书也，岂所以发其私愤者哉。"(《史记辨惑》)

家转移到诗人、小说家、戏剧家肩上时，这种侠客形象的主观色彩更是大大强化。而且随着时代的推移，“侠”的观念越来越脱离其初创阶段的历史具体性，而演变成一种精神、气质，比如“侠骨”、“侠情”、“侠节”、“侠气”、“侠烈”、“侠行”等等。只有到那时候，才能说“侠”与人的社会或家庭背景无关，不属于任何特殊阶层，而只是一种富有魅力的精神风度及行为方式。

从汉武帝太初元年（前104年）司马迁开始写作《史记》，到唐懿宗咸通年间（860—873）裴铏作《传奇》、袁郊作《甘泽谣》，在这将近一千年的漫长历程中，作为历史人物的“游侠”，经过史家、诗人、小说家的不断加工，逐渐定型为后世武侠小说中叱咤风云的侠客形象。在这个过程中，历史记载与文学想像不断融合，当诗人诉说“杀人如剪草，剧孟同游遨”（李白《白马篇》）；“燕赵悲歌士，相逢剧孟家”（钱起《逢侠者》）时，“剧孟”已不再是具体的历史人物，而是诗人所想像的那种“侠客”的象征——而李白心目中的侠客无疑跟司马迁、裴铏心目中的侠客不尽相同。每代作家都依据自己所处的历史背景及生活感受，调整“侠”的观念，但又都喜欢在前人记录或创作的朱家、郭解等历史人物及黄衫客、古押衙等小说形象上，寄托自己关于“侠”的理想。真的是如陶潜所歌咏的，“其人虽已没，千载有余情”（《咏荆轲》）。正是在这种历史与现实、客观与想像的相互撞击中，“侠客”形象不断演变发展。

小说中侠客的形象一旦真正建立，其发展演变就不再单纯依赖于现实生活的刺激，更有作为一种人物类型自身运转的内驱力。因此，唐传奇中聂隐娘、虬髯客的具体行为早被超越——即使根据同一故事改编的作品如尤侗的《黑白卫》、凌濛初的《虬髯翁》和张凤翼的《红拂记》等，也不可能完全因袭原作——但其基本素质却一代代传下来，影响及于几乎所有的武侠小说。历代作家只要写作武侠小说，就很难完全摆脱这一早已设定的“侠客”形象——向恺然根据现实中武林恩怨写作的《侠义英雄传》是如此，文公直参照历史上于谦事迹撰写的

《碧血丹心大侠传》是如此，即使还珠楼主颇为荒诞怪异的《蜀山剑侠传》也不例外。作家并非全无发挥独创性的余地，在不背离“侠客”基本倾向的前提下，尽可别出心裁争奇斗胜，实际上成功的武侠小说家大都能做到这一点。这里要强调的是，侠客的基本面貌很大成分取决于文学传统的推移，而不是作家完全独立的创造，更不是社会生活的简单摹写。那种以史书记载或现实存在的各类真假豪侠来直接比照小说中的侠客形象的做法，固然无助于理解武侠小说；把武侠小说中人物完全孤立起来，而不考虑其类型化倾向，也不将其放回到上千年发展中的侠客形象系列中考察，同样无助于理解武侠小说。

二

侠客形象之得以形成及发展，与读者大众的心理需求大有关系。司马迁称：“且缓急，人之所时有也”；虞舜、伊尹、仲尼等有道仁人尚且遭灾，“况以中材而涉乱世之末流乎？其遇害何可胜道哉”（《史记·游侠列传》）。遇害而不能自救，当然只能寄希望于“赴士之厄困”的侠客了。社会总有黑暗，人间总有不平，而正如明人张潮说的：“胸中小不平，可以酒消之；世



《水浒叶子·金枪手徐宁》

间大不平，非剑不能消之。”（《幽梦影》）能自掌正义，平天下之不平，那当然最好；至于无此本领的凡人，焉能不怀念路见不平拔刀相助的侠客？正因为侠客形象代表了平民百姓要求社会公正平等的强烈愿望，才不会因为朝代的更替或社会形态的转变而失去魅力。

不是还有主持公道维护社会正常秩序的法律吗？可法律也必须由人制订由人执行，远非真的如善良人所想像的那么铁面无私，谁也不敢保证青天之下没有冤狱或者不平。《七剑十三侠》第一回称贪官污吏、势恶土豪、假仁假义等三种人为“王法治他不得”的“极恶之人”：

> 天下有这三等极恶之人，王法治他不得，幸亏有那异人、侠士、剑客之流去收拾他。

侠客是否真能惩恶扬善，容待下面再讨论；可在法律之外，祈求侠客更富有戏剧性地自掌正义匡正扶弱，却是武侠小说普遍受欢迎的重要原因。“安得剑仙床下士，人间遍取不平人。”（《醒世恒言·李汧公穷邸遇侠客》）——有这句话在，不难理解剑仙侠客何以千载之下雄风不已。

既是“安得剑仙床下士”，可见剑仙不易求，而人间不平却时时有。也就是清人龚自珍所慨叹的：

> 吟到恩仇心事涌，江湖侠骨恐无多。（《己亥杂诗》）

正因为“江湖侠客已无多”，才值得历代文人再三吟咏；倘若遍地是侠客，也就见多不怪，无论作家读者，都不会格外感兴趣的了。因此，读武侠小说而认定中国人特讲义气，爱管闲事，多侠义心肠，即使不能说全错，起码也是很不准确。可以说，武侠小说不以写实见长，而主要是一种写梦的文学——尤其是其中的侠客形象，更是作家与诗者“英雄梦”的投射。

悉尼·胡克在论及公众对英雄伟人感兴趣的心理根源时，列

举了三个主要原因①。一是“心理安全的需要”。“时代不太混乱，特别是教育又有利于启发成熟的批判能力，而不把人们的注意力固定在无条件服从的幼稚反应上，在这种情况下，寻找父亲替身的需要就相应地减弱了”。反之，公众将努力寻找、祈求精神上的“父母”，以获得安全感和情绪上的稳定。二是“要求弥补个人和物质局限的倾向”，也就是“把个人的缺陷投进比较幸运的人们的光荣成就里，借以取得补偿”。三是“逃避责任”。胡克的意思是公众意识到政治“永远是一种危险的把戏”，而把政治斗争交给职业政客；我却理解为公众借建立英雄（侠客）形象来推卸每一个个体为命运而抗争的责任，自觉将自己置于弱者、被奴役者与被拯救者的地位，这才是真正意义上的“逃避责任”。如此说来，一个民族过于沉溺于“侠客梦”，不是什么好兆头。要不就是时代过于混乱，秩序没有真正建立；要不就是个人愿望无法得到实现，只能靠心理补偿；要不就是公众的独立人格没有很好健全，存在着过多的依赖心理。

柳亚子诗云：“乱世天教重侠游，忍甘枯槁老荒丘。”（《题钱剑秋〈秋灯剑影图〉》）并非太平世界游侠没有存在价值，而是乱世中公众祈求侠客主持公道的愿望更为强烈，而且越是纲常废弛秩序混乱，侠客的活动余地便越大。这也是处于乱世的诗人喜欢歌咏侠客，而武侠小说也喜欢以乱世为背景的原因。乱世之中，山河破碎，满目疮痍，人们对侠客的“以武犯禁”与“不轨于正义”也会有新的理解。清末仁人志士愤感时势，提倡复仇，并以侠士精神相号召，如谭嗣同著《仁学》，便以西汉的“内和外威”为“游侠之力”，以日本的变法自强为“由其俗好带剑行游”，因而提倡：“莫若为任侠，亦足以伸民气，倡勇敢之风。是亦拨乱之具也。”梁启超虽则以为游侠纵横天下非好事，但很能理解“束身为鱼肉，以待命于刀俎”的小民为什么仰慕游侠，以及为什么游侠“与现政府常处于对立之地位”

① 悉尼·胡克：《历史中的英雄》中译本14—18页，上海人民出版社1986年版。

而居然“天下之归之如流水”。这就是《中国之武士道》中所说的：

> 侠之犯禁，势所必然也。顾犯之而天下归之者何也？其必所禁者，有不谦于天下之人心；而犯之者，乃大谦于天下之人心也。

这就难怪太平盛世，统治者不会允许游侠横行天下，甚至连文人的“侠客梦”也会受到诸多限制，起码不会鼓励其提倡游侠精神。抗日战争期间，你可以主张“然则游侠之风，为今世对症之药，有益于时用明矣”①；倘若你今天还坚持这种观点，则必不会为当权者所赏识。游侠精神本质上与法律、秩序相抵牾，故其最佳活动时空为“乱世”。

只是到底何为“乱世”，各家见解并不一致。谭嗣同称西汉“内和外威，号称一治”；而生活在这时代的司马迁则称其为“乱世之末流”。清人郭嵩焘在为《史记》作注时专门指出：“史公值汉盛时而言此，诚亦有伤心者哉。”② 可见除了历史学家所公认的“盛世”与“乱世”，每个个体因其具体的生活环境及遭际，还有自己独特的带强烈主观色彩的“盛世”、“乱世”。正因为如此，写作或欣赏游侠诗文、小说的，未必就一定生活于真正的“乱世”。学术界喜欢把唐代豪侠小说的出现与中晚唐的藩镇割据直接对应起来③，又把本世纪二三十年代武侠小说的兴盛归咎于当时军阀的跋扈④。可这种思路无法解释武侠小说五六十年代在台港、七八十年代在大陆何以能赢得大批读者，起码这几十年并非兵荒马乱。

何况乱世并非促成游侠诗文、小说繁荣的惟一原因。身居太平盛世，诗人可能照样思念侠客。“重义轻生一剑知，白虹贯

---

① 刘永济：《论古代任侠之风》，《思想与时代》1942 年第 12 期。
② 郭嵩焘：《史记札记》第 434 页，商务印书馆 1957 年版。
③ 参阅刘开荣《唐代小说研究》第八章，商务印书馆 1956 年版。
④ 参阅范鹧夷《论武侠小说》，《大众》1942 年第 2 期。

日报仇归。片心惆怅清平世，酒市无人问布衣”（沈彬《结客少年场行》）；“当今四海无烟尘，胸襟被压不能伸。冰枭残虿我不取，污我匣里青蛇鳞”（施肩吾《壮士行》）。居然由侠士之无法大显身手扬名四海而抱怨起“无烟尘”的“清平世”来，诗人确实是别有怀抱。文人之写侠客，可能感于时世艰难，也可能只是寄托情怀。也就是说，千古文人的侠客梦，实际上可分为两大类：一以侠客许人，一以侠客自许。前者多出现在注重叙事的小说里，而后者多出现在着重抒情的诗歌中。唐代诗人喜欢歌咏游侠，如卢照邻的《刘生》、杨炯的《紫骝马》、王昌龄王维张籍的《少年行》、崔颢的《游侠篇》、高适的《邯郸少年行》、钱起的《逢侠者》、孟郊的《游侠行》、元稹温庭筠的《侠客行》、贯休的《侠客》等等。当然，最突出的是李白，诗中有剑、诗中有侠的，总数不下百首。不同朝代文人对侠客的期待有高有低，比如宋代重文轻武，诗中很少侠客形象，“君不见夷门客有侯嬴风，杀人白昼红尘中。京兆知名不敢捕，倚天长剑著崆峒”（晁冲之《夷门行，赠秦夷仲》），这样的诗句放在唐人集中毫不稀奇，可在宋诗中却是特例。苏轼作《方山子传》，述主人“少时慕朱家、郭解为人，闾里之侠皆宗之”；“使酒好剑，用财如粪土”，可终其篇宝剑并未出鞘，只有一个飞马射鹊的动作。这在唐人看来实在是太不够意思了，或许根本不承认其侠客资格。请看唐人是如何描写侠客的：“笑尽一杯酒，杀人都市中”（李白《结客少年场行》）；“杀人不回头，轻生如暂别”（孟郊《游侠行》）；“仗剑出门去……杀人辽水上”（崔颢《游侠篇》）；“宝剑黯如水，微红湿余血”（温庭筠《侠客行》）……这些动不动挥剑杀人的侠客形象，宋代以后很少成为诗人歌咏的对象，这或许是社会文明进化的结果；而不杀人的“侠客”——有时抽象为“侠骨”、“侠气”，有时则凝集为“剑”的意象——则依然得到历代文人的青睐。

龚自珍的诗句“一箫一剑平生意，负尽狂名十五年”（《漫感》），可以说相当准确地表达了中国古代文人理想的人生境界。对于文人来说，“箫”易得而“剑”难求，于是诗文中充斥着

“剑”的意象。“仗剑”与“行侠”并不完全一致，可诗文中这两者往往相通，故可互相参照。同样一个“抚剑独行游”（陶渊明《拟古》），可能是表达其建功立业的愿望，也可能是发泄其豪壮狂荡之气，还可能是欣赏其阔大雄奇的美感效果——有时甚至是三者的混合。

借“侠”或“剑”表达建功立业愿望者，因其着眼点不同而分化成歌颂功德与发泄悲愤两类。宋人郭茂倩编《乐府诗集》，收《白马篇》9首、《少年行》30首，多与边关战事联系在一起，“言人当立功立事”（《乐府解题》），于是充满“不许跨天山，何由报皇恩”（王僧孺）、“归报明天子，燕然石复刊”（徐悱）之类志得意满的诗句。可借“剑”与“侠”感叹怀才不遇的诗篇，显然更为源远流长：阮籍之感叹无法“挥剑临沙漠，饮马九野坰”（《咏怀》）；李白之吟咏“抚剑长夜啸，雄心日千里，誓欲斩鲸鲵，澄清洛阳水”（《赠张相镐之二》）；以至明人徐渭的“客散平原夜，波寒易水风。秦仇不能报，泪落酒杯红”（《赋得看剑引杯长》）；清人黄仲则的“匣中鱼鳞淬秋水，十年仗之走江海。尘封绣涩未摩挲，一道练光飞不起”（《以所携剑赠容甫》）；还有龚自珍的“少年击剑更吹箫，剑气箫心一例消。谁分苍凉归棹后，万千哀乐集今朝”（《己亥杂诗》）。不管得意还是失意，“仗剑”与“行侠”都是凭借自身能力去夺取功名，而不是攀附权贵或者依赖祖宗福荫。因此，诗人于古代侠客中多取“闾巷之侠”，而很少取“卿相之侠”。张华的《游侠篇》甚至对谈侠士者推崇“翩翩四公子”表示不以为然。这就很好理解为什么“仗剑”与“行侠”这一意象会千百年来激动着千百万出身寒门并与功名富贵无缘的文人学子之心。

侠客不一定犯法，仗剑不一定杀人，这一倾向越到后来越明显。李白学剑，据说还真杀过人[①]；陆游虽“学剑四十年，虏血未染锷”（《醉歌》），毕竟是有备无患；而到林纾学剑，则纯

---

① 李白自称：“结发未识事，所交尽豪雄，……托身白刃里，杀人红尘中”（《赠从兄襄阳少府皓》）；魏颢《李翰林集序》也说李白少时任侠，曾“手刃数人”。

粹是表达一种豪气，毫无实用价值。历代文人之学剑与任侠，大都并非真的想成为真正的侠客，而是借此“豪气一洗儒生酸”(苏轼《约公择饮是日大风》)。侠客独立不羁的个性，豪迈跌宕的激情，以及如火如荼飞扬燃烧的生命情调，确实令文弱书生心驰神往。李白慨叹“儒生不及游侠人，白首下帷复何益”(《行行且游猎篇》)，远不只是出于对功名利禄的考虑，更重要的是对另一种生活方式的向往。文学史上脾气奇倔诗风浪漫的文人，一般都会对“游侠人”的生活方式表示某种赞赏乃至羡慕。这也是上文之所以强调“侠”主要是一种个性、气质以及行为方式，而不是固定的社会阶层的原因。

至于说诗人之歌颂侠客，有时只是出于审美的需要，这一点可说是“查无实据”但“事出有因”。说李白喜欢侠客大概谁也不觉得奇怪，说温庭筠喜欢侠客可就有点令人怀疑了。并非认定诗人矫情，而是文学史上写作游侠诗文者并非都真的赞赏任侠使气。文学传统能驱使一个人写出自己并不擅长也不喜欢的诗篇，这一点也不奇怪。更何况“长剑”、“高冠”、“大漠”、“八荒”、“啸咤”、“驰骋”(张华《壮士篇》)这样的意象，确实有一种小桥流水、高楼深巷所不能产生的美感。历代文人吟咏侠客的无数诗篇，大都袭用一些基本词汇，正是看中其强烈的视觉效果。只要巧妙地嵌上几个这种词汇，诗篇马上就有一种慷慨悲凉的气氛。

武侠小说与游侠诗文的发展不完全一致，但在借侠客形象来满足作家与读者潜在的“英雄梦”这一点上却无多大差别。诗人直接抒情，以侠客自许的大有人在；小说家表面上只是客观地讲述故事，但实际上也有“圆梦”的成分。张恨水在《〈剑胆琴心〉序》中有一段自我剖白，自称“困顿故纸堆中，大感有负先人激昂慷慨之风”，于是写作武侠小说：

> 予不能掉刀，故而托之于笔，岂不能追风于屠门大嚼乎？

"过屠门而大嚼"，这话虽然不雅，却相当形象地勾勒出千古文人侠客梦的另一侧面。

三

问竹主人为《三侠五义》(《忠烈侠义传》)作序，盛赞其"使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时"；之所以能做到这一点，一是"极赞忠烈之臣，侠义之事"，二是"叙事叙人，皆能刻画尽致"。这实际上概括的是千古文人侠客梦转化为武侠小说创作的主要途径。前者强调侠客形象的当代诠释，必须与大多数人的欣赏口味相吻合；也就是说，侠客的行为举止，必须符合公众所认可的道德准则。后者强调每代作家在重新诠释侠客形象时，必须考虑出读者对象及表现手段决定的文类特征；也就是说，小说家笔下的侠客应有不同于诗人或戏剧家笔下侠客的地方，这样才能真正吸引读者。



《水浒叶子·呼保义宋江》

按照曾国藩的说法，司马迁在《游侠列传》中实际上将游侠作了如下区分："布衣闾巷之侠，一也；有土卿相之富，二也；暴豪恣欲之徒，三也。"(《求阙斋读书录》卷三)三种侠中，司马迁最欣赏的无疑是布衣闾巷之侠，因而对世人误将布

衣之侠与“侵凌孤弱，恣欲自快”的“豪暴”混为一谈表示极大悲愤。尽管如此，朱家、郭解辈之“时扞当世之文罔”，仍然没有得到班固、荀悦等史家的谅解。班固还算客气些，在指斥其“以匹夫之细，窃杀生之权，其罪已不容于诛矣”后，还肯定其“温良泛爱，振穷周急，谦退不伐，亦皆有绝异之姿”（《汉书·游侠传》）。这种对待游侠的态度，正是韩非子早就批评过的“以其犯禁也，罪之，而多其有勇也”（《五蠹》），根本无法使境内之民言谈举止“必轨于法”。于是荀悦干脆称游侠为“德之贼”，全盘否定游侠的行为准则：“以毁誉为荣辱，不核其真；以爱憎为利害，不论其实；以喜怒为赏罚，不察其理”。（《汉纪》卷十）此后，历代文人倘想倡导侠士精神，就必须重新诠释“侠”的观念，为其“正名”。唐人李德裕作《豪侠论》云：

> 夫侠者，盖非常人也。虽然以诺许人，必以节义为本。义非侠不立，侠非义不成，难兼之矣。

“侠义”并提，而且强调两者的互相依存关系，突出“侠”的伦理内涵，这一点对后世的武侠小说影响甚大。当然，“天下之人异义”，百人百义，百世更是何止千万义，每代文人学者在诠释“侠”的观念时，很大成分是在重建这“侠”中的“义”。近代章太炎之格外阐扬“以儒兼侠”，梁启超的述中国之武士道而由孔子开篇，以及蒋智由的区分“报私恩”的小侠与“赴公义”的大侠[1]，都是在用当代视界重新诠释“侠”中的“义”。

学者如此，诗人也不例外。当曹植歌咏“幽并游侠儿”之“捐躯赴国难，视死忽如归”（《白马篇》），或者当王维吟唱“孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香”（《少年行》）时，游侠形象几乎十全十美无可指摘。可这距离历史上真正的游侠未免太远了，

---

① 参阅章太炎《答张季鸾问政书》、梁启超《中国之武士道》及蒋智由《〈中国之武士道〉序》。

完全变成了保家卫国的壮士——诗人似乎有意回避游侠身上可能存在的评价的矛盾。“失意杯酒间，白刃起相仇。追兵一旦至，负剑远行游”（鲍照《代结客少年场行》）——游侠“不轨于正义”、“时扞当世之文罔”的这一侧面，不管是布衣之侠还是卿相之侠，抑或是司马迁所称的“豪暴”，都无一例外。单是舞剑飞马，并非游侠行径。既有“百里报仇夜出城，平明还在倡楼醉”的狂荡，又有“斩得名王献桂宫，封侯起第一日中”的军功（张籍《少年行》），这才是唐人心目中真正的游侠儿。

唐人游侠诗，其叙事有两种基本模式：一以王维《少年行》为代表，一以李白《白马篇》为代表。前者“狂荡—征战—受赏”：先是“相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边”；后又“偏坐金鞍调白羽，纷纷射杀五单于”；最后是“天子临轩赐侯印，将军佩出明光宫”。后者则“狂荡—征战—功成不受赏”：同样是“酒后竞风采，三杯弄宝刀”；而后又同样“叱咤经百战，匈奴尽奔逃”；妙的是结句“羞人原宪室，荒径隐蓬蒿”——游侠依然还是游侠，照样“归来使酒气”，并不以功名富贵为意。唐代游侠诗中不乏赞颂功成不受赏的游侠精神者，如“事了拂衣去，深藏身与名”（李白《侠客行》）；“气高轻赴难，谁顾燕山铭”（王昌龄《少年行》）；“济人然后拂衣去，肯作徒尔一男儿”（王维《不遇咏》）等。可大量诗作还是希望游侠儿立功受赏，狂傲不羁的李白也有“丈夫赌命报天子，当斩胡头衣锦回”（《送外甥郑灌从军》）这样颇为世俗的诗句，余者可想而知。固然可从时代风尚找到游侠儿从军且立功受赏的“客观依据”（这已为无数学者所论及），但文学形象的转换其实是一个同样重要的因素。“衣锦回”也罢，“赐侯印”也罢，都是为了让文明社会重新接纳“不轨于法”的游侠儿。游侠的“意气”固然使人称羡，但醉倡楼弄宝刀毕竟不值得效法。幸得有边关战事，“发愤去函谷，从军向临洮”（李白《白马篇》）成了游侠儿重归文明社会的最佳途径。征战归来的游侠儿，俨然成了民族英雄，完全值得诗人称颂。至于结局是“隐蓬蒿”还是“赐侯印”，其实无关紧要；诗人已经借边关战火为游侠儿洗礼，不再存在韩非子所

说的世人对游侠评价的矛盾（《五蠹》）。

小说家当然也必须努力使侠客之举止符合当代人的伦理道德标准，如唐传奇《红线》中红线行侠而“无伤杀”，以及《三侠五义》中展昭拜谢皇上赐御猫称号，当代人觉得顺理成章，非如此不足以快人心。至于后世读者是否欣赏，那可就管不了那么多了。一般而言，诗文中侠客越来越文明，小说中侠客则未必，甚至有故意再野蛮化的倾向——这里涉及到不同文类的不同表现特征。不过有一点必须指出，即使当代武侠小说中侠客的日益野蛮化，也是当代文化思潮的产物，并不违背当代人根本的伦理准则。正如侯健指出的，这种标榜彻底摆脱文明社会道德规范束缚，“以行动直接表现喜怒哀乐”的侠客，不过是“浪漫主义皈依自然与高贵的野蛮人的说法”①，仍然是公众的“白日梦”。强调侠客形象诠释中当代视界与历史意识的融合，实际上也是指明这种诠释的“历史性”——它是受其自身的历史情境和某种利害关系所制约的，因而也将随历史情境的变迁而变得不合时宜。与其热讽冷嘲“三侠五义”之“为王前驱”，不如把精力放在思考这“诠释”的由来。因为，谁也不能保证今天备受推崇的侠客杨过或者乔峰，若干年后一定不会变成备受嘲讽的“怪物”。

至于侠客形象的诠释受文体特征的影响，这一点更是十分明显。史书中侠客形象虽也体现了史家的主观视野，但毕竟讲求实录，没有武侠小说家天马行空的权利；诗歌中侠客形象主要是一种精神寄托，而不追求精细刻画，故其仗剑行侠的举止未免大同小异；戏曲可以叙事写人，但因其表演的虚拟性与程式化倾向，不适于讲述曲折的故事情节，也不适于塑造性格复杂的侠客形象（况且戏曲中的侠客形象好多是从小说中移植来的）。

即便如此，“戏曲里的侠”仍然是个十分有趣的研究课题。刘若愚着意介绍侠在中国文学上的种种表现，当然不能漏了

① 侯健：《武侠小说论》，《中国小说研究》，东大图书公司1983年版。

《李逵负荆》、《黄花峪》等元杂剧和《义侠记》、《双红记》等明清传奇。这里不准备像刘著那样详细介绍二十几种出现侠客形象的戏曲[①]，也不准备辨析同一故事在不同文学体裁中的变形，而只是略为指出戏曲讲述侠客故事的某些基本特征。

中国戏曲（杂剧、传奇）作为一种叙事文学，带有很浓厚的抒情色彩，这早已为学界所公认。戏曲家关注的是侠客表面的神态和内在的思绪，至于行侠乃至打斗的过程大都一笔带过，留给演员根据表演程式临场发挥。也就是说，武侠小说家冥思苦想的打斗场面设计，在戏曲家很可能根本不予考虑。而插置在武侠小说中则显得虚假造作的侠客大段大段抒情独白，却是戏曲表现侠客风貌的主要手段，故称中国戏曲本质上是诗也不无道理。“弹剑作歌，以泻心事”乃中国诗人的惯技，不外表达“剑有用处，但不遇时”（李开先《宝剑记》）的悲愤。而在描写侠客的戏曲中，往往也弹剑或借剑抒情明志。明人李开先撰《宝剑记》第四出中林冲歌曰：

> 丰狱尘埋兮光犯斗，青天暗霾兮悲风吼。
> 午夜悬门兮魑魅走，为主提归兮豪侠手。
> 五陵游兮藏入袖，三尺芒兮破穷寇。
> 倚天兮撑白昼，沉渊兮化龙斗。
> 剑兮剑兮等高价，人兮人兮奈时候！

明人沈璟《义侠记》第二出中武松的上场诗，也离不开“剑”的意象：

> 湖海元龙气未平，相逢剧孟意方倾，
> 百年此日看交态，千古谁人不世情！
> 腰下剑，膝边横，男儿本自重横行，

① 刘若愚：《中国的侠》（*The Chinese Knight - errant*）第四章，芝加哥大学出版社1967年版。

宁为棠塞百夫长，不作青衿一老生。

在武侠小说中，宝剑是打斗的手段；而在写游侠的戏曲中，宝剑则主要是抒情明志的道具或意象。至于剧中的宝剑出不出匣，最后是否真的“戳开地府、斩断天山”（《宝剑记》），那倒无关紧要。故喜欢武侠小说者，往往不会连带喜欢游侠戏曲，因后者正好在前者最引人入迷处——“武戏文唱”的打斗场面描写——叉开去。不应该褒贬两种不同艺术形式的价值高低，但就其对现代读者的吸引力而言，武侠小说无疑占有很大优势。其中关键的一点，是对于“剑”的使用，武侠小说家更别出心裁，更神幻莫测——当然，这与不同艺术形式各自驰骋的疆域和使用的工具有关，没有理由扬此抑彼。

游侠戏曲与游侠诗文，在表现行侠主题时也颇有差异。唐诗中驰骋边关立功受赏的游侠行径，在戏曲中只起转换人物身份（地位）的作用。淳于棼的“养江湖豪浪之徒，为吴楚游侠之士”（汤显祖《南柯记》），或者卢生的“长剑倚天山”（汤显祖《邯郸记》），都不是作家和读者注目的中心。戏曲中真能算游侠主题的，一是报恩仇，二是除奸邪。根据唐人豪侠小说改编的《黑白卫》（尤侗）、《双红记》（梁辰鱼），基本保留原作的行侠主题；叶宪祖的《易水寒》则让荆轲吟唱：

俺闻万金酬士死，一剑报君恩。
又道是人生留得丹青在，纵死犹闻侠骨香。（第三折）

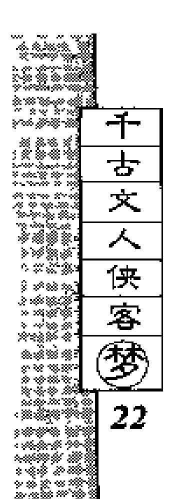
水浒戏曲也有渲染报个人恩仇的，但更多的是强调除奸斩恶济困扶危。康进之的《李逵负荆》和元代无名氏的《黄花峪》，都是称颂梁山泊莽汉李逵为小民百姓打抱不平。前者是“李山儿拔刀相助，老王林父子团圆”；后者则“黑旋风拔刀相助，刘庆甫夫妇团圆”，两者都挂上梁山泊宗旨“替天行道”，也都符合古游侠精神。梁山泊英雄中“手提三尺龙泉剑，不斩奸邪誓不休”（凌濛初《宋公明闹元宵》第九折）者，远非只莽李逵一

人；可作为游侠形象要求，水浒戏曲中的李逵无疑最有出息。有趣的是，水浒戏曲中主要的侠客形象如李逵、鲁智深、林冲、武松等，在小说《水浒传》中也照样以侠义心肠和游侠行径见长。一部《水浒传》，起码一半可作武侠小说读。而其中若干颇具古侠风貌的英雄形象，显然得益于元代戏曲家的创造。

"天下多有不平事，世上难遇有心人"（汤显祖《紫钗记》第53出）——对拯世济难的侠客的期待与崇拜，使得诗人、戏曲家和小说家共同选择了"游侠"作为表现对象，而且确实也曾"各领风骚数百年"。或许，由于武侠小说比游侠诗文、戏曲更容易做到"事迹新奇，笔意酣恣，描写既细入毫芒，点染又曲中筋节"（俞樾《重编〈七侠五义〉序》），其千变万化的侠客形象也更符合现代读者的欣赏趣味，故武侠小说能在记载或歌咏游侠的史书、诗文、戏曲衰退以后仍大放异彩。

惟一对武侠小说构成威胁的是武打电影。但武打电影容易陷于"打斗"而不能自拔，无法表现好的武侠小说（如《天龙八部》）那种丰富的思想内涵及文化氛围，而侠客形象的神秘性与多面性，留给读者的思考似乎也比直接呈现在银幕上更有魅力。因此，没必要担心武打电影的崛起促成武侠小说的消亡——起码在近期内武侠小说仍会有大量读者。姑且不论其文学价值高低，单凭其对当代文化的深刻影响（正面的、负面的），对大众阅读口味的引导与改造，武侠小说无论如何值得认真探究。

武侠小说作为一种独立的小说类型，有其形成与发展的过程，既不能用《天龙八部》来衡量唐人豪侠小说，也不能据《虬髯客传》来界定武侠小说范围。注重历史性类型（historical genres）者往往强调其"源远流长"，过分突出类型发展的连续性，不免有琐碎和"生拉硬扯"之讥；而注重理论性类型（theoretical genres）者则可能主张"古今平等"，过分渲染类型的定型与完善，又颇有"数典忘宗"之嫌。本书倾向于"史论"，意在兼顾历史性描述与理论性分析。这不只体现在全书结构



上——第二至第四章是发展过程描述，第五至第八章为形态特征分析，而且作为一种理论眼光渗透到每一章节的具体论述中。尤其注意在共时性的形态分析中引入历史因素，在历时性的发展脉络中扣紧类型特征。

研究作为一种小说类型的武侠小说，形态分析与过程描述两者难以截然分开，而是互为因果。可一张嘴毕竟无法同时说两句话，只好学说书艺人："花开两朵，先表一枝"。在尚未充分论证武侠小说基本类型特征的情况下，为便于论述，先按我的研究框架，将中国武侠小说的发展分为如下三个阶段：唐宋的"豪侠小说"、清代的"侠义小说"和20世纪的"武侠小说"。至于分期依据及目的，留待各有关章节具体论述。

第二章

唐宋豪侠小说



《剑侠传·僧侠》

明人胡应麟称："至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。"(《少室山房笔丛·二酉缀遗》) 鲁迅据此进一步发挥，强调"叙述宛转，文辞华艳"与"有意为小说"为唐传奇的基本特征(《中国小说史略》第八篇)。作为现代文类意义上的小说，注重的正是这"文采与意想"(同上)，故不妨把唐传奇作为中国小说的真正开端（至于六朝时的志怪与志人，尽可作为唐传奇的渊源来考察)。若如是，侠客在中国小说史上的第一个投影，自然只能到唐传奇中来寻找。值得庆幸的是，"豪侠"恰好是唐传奇三大表现题材之一[①]。尽管其数量不及"艳情小说"与"神怪小说"，但"豪侠小说"中不乏传世佳作（如裴铏《聂隐娘》、杜光庭《虬髯客传》等)；更重要的是，后世武侠小说，不少直接间接从这里获得灵感。

从司马迁为游侠作传，到唐传奇中豪侠小说的崛起，在这近千年的发展过程中，侠客形象发生了根本性变化。这一变化过程，依其表现形式及创作思想，大略可分为以《史记·游侠列传》为代表的实录阶段（两汉)、以游侠诗为代表的抒情阶段(魏晋至盛唐）和以豪侠小说为代表的幻设阶段（中晚唐)。实录阶段的侠客形象当然也含作者的主观评价，但离实际生活不远；抒情阶段的侠客形象加入了许多诗人的想像，日益英雄化和符号化；幻设阶段的侠客形象被重新赋予血肉和生活实感，但保留想像和虚构的权利。聂隐娘、昆仑奴（裴铏《昆仑奴》)行事固属无稽，即使最具"历史小说"味道的《虬髯客传》，考之于史，也殊多抵牾。只是传奇作家尚不希望完全卸下"实录"的外套，往往把一个虚幻的豪侠故事安放在一个具体的历史背景下，并让其与实有的历史人物发生联系，甚至提供证人或注明出处，造成一种凿凿有据的假象。刘昌裔、田承嗣、薛嵩不妨实有其人，可聂隐娘、红线（袁郊《红线》）则纯属作家的创造，前者只不过为后者的行侠提供背景。这一点与后来横空出

① 日人盐谷温《中国小说史略》(郭希汾译编，中国书局，1921年）第三章将唐传奇分为别传、剑侠、艳情、神怪四类，明显混淆两种不同分类标准；谭正璧《中国小说发达史》（光明书局，1935年）因此删去别传，分唐传奇为神怪、恋爱、豪侠三类（第四章)。

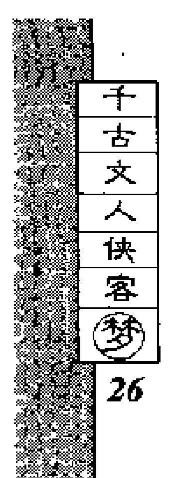
世、生活在没有确切历史坐标的侠客大不一样，故引得不少学者误入歧途，引史实证小说，将藩镇割据与侠客仗义直接对应起来。你可以说豪侠小说中的故事“亦史亦文”；至于小说中的侠客形象，则基本上是“文”，是作家独立的艺术创造，与历史事实无关。

同样是作家独立的艺术创造，小说中的侠客形象丰富多彩，诗歌中的侠客形象则难免大同小异。不管是张华“长剑横九野，高冠拂玄穹”的壮士（《壮士篇》），还是贯休“别我不知何处去，黄昏风雨黑如磐”的侠客（《侠客》），都只是一个“剪影”。诗人无意于讲述一个曲折有趣的行侠故事，只不过借“侠客”这一意象抒发自己的情感。李白的《白马篇》叙述主人公游侠、从军、立功到退隐的全过程；柳宗元的《韦道安》甚至详细描写“颇擅弓剑名”的儒士韦道安如何路见不平拔刀相助，功成不图报，“义重利固轻”，最后飘然远逝——即使在这样叙事成分很重的诗篇中，侠客形象仍然很难得到充分展开。在侠客形象的丰富与生动这一点上，诗歌远不是小说的对手——诗歌毕竟以抒情言志而不以叙事写人见长。

从“实录”的史书（包括自以为“实录”的志怪、志人），到“抒情”的诗歌，再到“幻设”的传奇，作为文学形象的“侠客”逐渐酝酿成熟。但侠客形象并非一开始就出现在唐传奇的舞台上，先是神怪登台，继而是恋爱中的青年男女，然后才轮到打抱不平的侠客。而且侠客登台也是先充当背景，逐渐才挪到舞台的中心。在公元 9 世纪上半叶的传奇中，黄衫客、许虞侯、古押衙都只是穿插性人物，主角仍然是热恋中的青年男女，侠客的出场只是帮助排忧解难的“手段”（分别见蒋防《霍小玉》、许尧佐《柳氏传》和薛调《无双传》）。从 9 世纪下半叶的段成式、裴铏、袁郊等人开始，侠客才成了真正的主角，“豪侠小说”也才真正诞生①。

在传奇创作领域，宋人基本承袭唐制，侠客形象仍然延续

① 宋人编《太平广记》，以《霍小玉》、《柳氏传》、《无双传》和《谢小娥传》等有侠客但不以侠客为主的传奇人“杂传记”而不人“豪侠”类，已经意识到这两者的差别。



下来，且略有发展。故本文论述以唐传奇为主，兼及宋传奇。元明文言小说中侠客形象无甚光彩自不待说；入清以后倒是有不少著名文人乐于描写侠客，如李渔、蒲松龄、王士祯、沈起凤、袁枚等。只可惜"生不逢时"，明清白话小说对侠客形象的表现，远非简短的文言小说所能企及。故文言小说系统的侠客形象，实以中晚唐时最有魅力，后虽余波千年，却没多少新的创造。

这里着重考察唐宋"豪侠小说"在行侠主题、行侠手段以及评价眼光和描写技巧等方面，与游侠传记和游侠诗文的区别，兼及这一唐宋小说家重新确立的侠客形象对后世武侠小说的深刻影响。

一



《水浒叶子·双鞭呼延灼》

侠客行侠，并无一定之规。同是史家，司马迁笔下的侠客与班固笔下的侠客尚且不同，更毋论后世文人千差万别的侠客形象。但何谓"行侠"，在汉人毕竟还有个大概的标准：除了讲信用、重然诺、赴士之厄困这一正面形象外，还有睚眦必报、藏命作奸、自掌生杀大权这一负面形象。司马迁不讳言其"不轨于正义"，班固则称其"惜乎不入于道德"，后世反游侠者抓

住其“不法”、“不道德”不放，赞游侠者则力图使其行为合法化、道德化。曹植等人之所以非要“幽并游侠儿”“慷慨赴国难”不可，就因为若非如此，这些“不法之徒”不可能为社会所接受。于是游侠诗篇往往借助于“仗剑行游—驰骋边关—立功受赏”这么一个三部曲，使得侠客“少年时代”的不法行为不但可以原谅，仿佛还是日后保家卫国的“前奏”，以便让这令人仰慕又令人害怕的轶出常轨的“流浪儿”重新回到文明社会。

唐代小说家无疑也面临这同一课题，即如何借突出侠客“行侠”的伦理意义来消除读者的疑惑和不信任感。或则“仗义”，或则“报恩”，如此行侠自然是光明磊落；“比武”学艺虽谈不上崇高伟大，可也无伤大雅——唐宋传奇中侠客行侠的三大主题，可以说都无懈可击，后世的武侠小说也大都依此为本。可过于纯洁的侠客形象，有时并不十分可爱。反而是那些尚未完全定型的带有更多原始游侠味道的侠客，更值得品味。侠客周皓“常结客为花柳之游”①，为保护宠爱的歌伎而出手打伤将军高力士之子，然后亡命江湖；而另一个大侠周简老则出以援手，“令居一船中”，并妻以表妹，借此逃避官府追捕（段成式《周皓》）。冯燕“少以意气任专，为击毬斗鸡戏”，杀人亡命后又奸人妻女，形象实在说不上高大；只不过后来的“杀不谊，白不辜”，还有点侠客的味道，难怪作者赞曰：“真古豪矣！”(沈亚之《冯燕传》)② 只可惜此类既可爱又可恨、未经充分道德化的侠客形象，在此后的文言小说中很少出现。

侠客为“仗义”而行侠，可以是报自家冤仇，也可以是赴他人厄难。赴他人厄难与锄天下恶人，此类行侠执掌正义替天行道，自是大快人心。若《无双传》、皇甫氏《义侠》、吴淑《洪州书生》、孙光宪《荆十三娘》中的侠客，都可作如是观。

---

① 段成式另一篇小说《张和》中被称为大侠的张和则“幽房闺阁，无不知之”——此类后世武侠小说严禁的“风流”行径，在唐人则似乎是游侠的必备条件：“金丸落飞鸟，夜人琼楼卧”（李白《少年子》）；“百里报仇夜出城，平明还在倡楼醉”（张籍《少年行》）。

② 司空图的《冯燕歌》赞其“已为不平能割爱，更将身命救深冤”。

至于为报自家冤仇而杀人算不算正义的行为，这可就比较复杂了。《史记·游侠列传》中郭解不为其侄儿报仇，并非侠客不能报私仇，而是因“吾儿不直”。《拍案惊奇》卷四中韦十一娘谈剑仙杀人报仇的依据：“就是报仇，也论曲直。若曲在我，也是不敢用术报得的。”可见关键在“曲直”，而不在“亲疏”。谢小娥父、夫均为盗贼所杀，于是忍辱负重伺机报仇（李公佐《谢小娥传》），其正义性无可质疑；解洵之妾杀死忘恩负义的丈夫（洪迈《解洵取妇》），虽说罚不当罪，可也事出有因。薛用弱《贾人妻》和皇甫氏《崔慎思》中的女侠为报家仇而杀人，由于家仇的性质小说未及介绍，其复仇是否合理无法判断。“吾本无心，偶见不平事，义不容已”（洪迈《郭伦观灯》）——此类路见不平拔刀相助的侠客固然是后世武侠小说的主角；“妾有冤仇，痛缠肌骨，为日深矣”（《贾人妻》）——这样没有原则的复仇愿望，也是后世武侠小说中冤冤相报永无了局的江湖厮杀的先声。

侠客为“报恩”而行侠，这基本上是唐代小说家的发明，与古侠的行为风貌大有距离。朱家、郭解辈专门施恩于人而不图报，甚至为主持正义不惜触犯法律，焉能有忠君敬主的观念？报知己之恩是刺客荆轲、聂政辈的行径，与游侠无涉。只是后世文人往往把两者混同，没有体察司马迁区分刺客与游侠的良苦用心，即使陶潜歌咏“少时壮且厉，抚剑独行游”（《拟古》之八）和李白吟唱“笑尽一杯酒，杀人都市中”（《结客少年场行》）这样的游侠诗篇中，也都穿插荆轲的“易水寒”意象。这就难怪唐诗中的行侠往往不是“仗义”而是“报恩”——“报恩为豪侠，死难在横行”（卢照邻《刘生》）；“轻生殉知己，非是为身谋”（虞世南《结客少年场行》）；“感君恩重许君命，太山一掷轻鸿毛”（李白《结袜子》）。唐传奇中的侠客，也颇有为报恩而行侠的：红线、昆仑奴是报主人之恩，聂隐娘、古押衙是报知己之恩。所报对象虽然不同，但因行侠不再出于公心，不再分辨是非，从替天行道降为为人谋事，即使所谋得当，其境界也大不如前。至于“报主恩”中明显的依附关系，使得侠

客丧失独立人格，不再是顶天立地无所畏惧的英雄汉。而“为主行侠”与“为王前驱”，这两者之间并没有不可逾越的鸿沟，晚清侠义小说中追随清官东征西讨的侠客，在唐代这一行侠主题的分化中不就已露端倪了吗①？

有趣的是，与侠客的讲究报恩形成对比，唐宋传奇中的刺客反而深明大义，不论个人恩怨。皇甫枚《李龟寿》与罗大经《秀州刺客》均写受人之托前来行刺者，“感公忠义不忍加害”，此等“奇男子”，“殆是唐剑客之流也”——这与古刺客之不讲是非但问恩仇又自不同。也就是说，在唐宋传奇中，“游侠”与“刺客”形象互相影响互相转化。这一转化的原动力是如何使“侠客”（包括古游侠与古刺客）的行为更具合理性，更富有崇高色彩。至于强调报恩的观念而使后世的侠客丧失个人意志，甚至堕落为当权者的奴才或鹰犬，这可是唐代小说家所始料未及的。

唐宋传奇中还有一些侠客，既未仗义，也未报恩，只是在某一特殊场合中表现其神奇的技击本领。袁郊的《懒残》、皇甫枚的《嘉兴绳技》、段成式的《僧侠》、《兰陵老人》、《京西店老人》以及孙光宪的《许寂》等，虽也含有一点人生教训，可在作者在读者，关注点都集中在关于技击而不是人物关系的描写上。此类侠客虽任侠而不违法，虽打斗而不流血，带有表演和游戏的性质，显得轻松活泼，别有一番情趣。在唐宋两代，此类作品似乎不大起眼；可演变为后世武侠小说中既紧张又风趣的比武或者学艺场面的描写，却颇有审美价值。

二

古侠并不一定会技击，“凡侠客必定武功高超”，那是小说家制造的“神话”。游侠结私交，立声名，解缓急，赴厄难，重

① 唐人康骈《田膨郎》中两侠客成死对头，一偷盗皇帝白玉枕，一为报主恩而捕捉偷枕者，同是“任侠之流”而居然势同水火，更预示了侠客的分化。

要的是“古道热肠”，而不是“匹夫之勇”。“卿相之侠”如孟尝君、春申君、平原君、信陵君者，“招天下贤士、显名诸侯”（《史记》），“藉王公之势，竞为游侠”（《汉书》），但未见有任何勇武的表现。“布衣之侠”如朱家、郭解辈，“时扞当世之文罔”（《史记·游侠列传》），“窃杀生之权”（《汉书·游侠传》），可也不见得有什么武功。“以任侠显诸侯”，靠的是气节而不是勇力。朱家、剧孟、楼护、陈遵虽显侠名未见杀伤；郭解、原涉“外温仁谦逊，而内隐好杀”，可都是他人代劳，未知本人武艺高低。《史记》、《汉书》传游侠，强调其“喜剑”的只有一个田仲，可他“父事朱家，自以为行弗及”。可见在司马迁、班固看来，任侠并不一定需要“武功高超”。不以成败论英雄，而以“精神”、“气节”相推许①，这与后世武侠小说中常见的不晓是非黑白的“武林高手”，简直不可同日而语。



《水浒叶子·豹子头林冲》

可是，“侠客不怕死，只怕事不成”（元稹《侠客行》），以一己之力去对付社会黑暗、拯世济民，没有高超的本领实在恐怕事难成。读者在侠客身上寄予的希望越大，社会越是需要侠

---

① 明人李贽《焚书·杂述·昆仑奴》中一段话，可作注解：“剑安得有侠也？人能侠剑，剑又安能侠人？人而侠剑，直匹夫之雄耳……夫万人之敌，岂一剑之任耶！彼以剑侠称烈士者，真可谓不识侠者矣。呜呼，侠之一字，岂易言哉！自古忠臣孝子，义夫节妇，同一侠耳。……荆卿者，盖真侠者也，非以剑术侠也。”

客来主持正义，文学中侠客的武功就必须越高超。因为不满足于“死闻侠骨香”（张华《博陵王宫侠曲》）、“纵死侠骨香”（李白《侠客行》）之类的豪言壮语，读者毕竟希望侠客真能平天下之不平，倘若总是“出师未捷身先死”，岂不太令人失望？于是诗人们开始强调侠客的武功：“少年学击刺，妙伎过曲城”（阮籍《咏怀》）；“少年学剑术，凌轹白猿公”（李白《结客少年场行》）。行侠不再只靠意气，还得有本事，要不如荆轲那样心有余而力不足，只徒令后人感慨唏嘘：“惜哉剑术疏，奇功遂不成。”（陶潜《咏荆轲》）

到唐代作家创作“豪侠小说”时，行侠必须有武功辅助的观念大致已经定型，是侠客总多少有点武功。现代学者作为“豪侠小说”研究的牛肃的《吴保安》和《谢小娥传》，《太平广记》分别入“义气”类和“杂传记”类，而不入“豪侠”类，原因大概是这两篇小说的主人公都没有一点武功。没有武功就不可能成为真正的侠客，这跟司马迁的观点相去甚远，可被后世的武侠小说奉为圭臬。而且，随着“以武行侠”观念的形成，“豪侠小说”中打斗场面的描写日益纷呈异彩。作家不再局限于渲染行侠的效果，而是转而突出行侠的过程，各种技击、道术与药物在实战中的运用，开始引起唐代小说家的浓厚兴趣。而这，将对武侠小说的进一步发展起很大作用。

唐宋传奇中侠客的武功，一为技击，一为道术。两者的区别在于前者是现实生活中实际存在的打斗技巧，而后者则带有更多想像和神化的成分——如剑术娴熟是“技击”，飞剑千里取人头则应归入“道术”。技击可以是徒手搏斗，也可以是器械相拼。总的来说，唐宋小说家笔下的打斗场面描写“器械相拼”胜于“徒手搏斗”；“器械相拼”中又以舞剑较为精彩。周皓“攘臂格之，紫衣者踣于拳下，且绝其颔骨，大伤流血”（《周皓》）；道人“挥臂纵击，如搏婴儿，顷之皆颠仆哀叫，相率而遁”（《郭伦观灯》）——此类打斗，不知是对手太弱，没必要施展神威，还是作家根本不懂拳法，无从想像描写，总之乏善可陈。至于韦生使弹弓（《僧侠》）、敬弘之小仆使毬杖（《田膨

郎》)，都是乘人不备暗中出击，很难说是英雄本色，写起来也只能一笔带过。剑术则不然，一来源远流长，可登大雅之堂；二来变化多端，文人笔墨大有用武之地。《管子》说剑之创始，《荀子》说古之良剑，《庄子》说剑客与剑术，不管评价高低，剑作为一种“武”的象征，很早就引起文人的高度重视。唐宋传奇中侠客多用剑，只是不一定正面描写仗剑行侠的场面。许虞侯虽抚剑壮行色，可实际上是计取而非强夺（《柳氏传》）；古押衙用剑杀人，可真正救无双的是药而非剑（《无双传》）。还有好多小说如《义侠》、《洪州书生》等，提到侠客以剑杀人，只是不作正面描写。只有在《兰陵老人》、《京西店老人》、《许寂》等寥寥几篇比武性质的小说中，作家才正面描写剑术的施展：

> （兰陵老人）因曰：“老夫有一伎，请为尹设。”遂入。良久，紫衣朱鬓，拥剑长短七口，舞于庭中，迭跃挥霍，擁光电激，或横若裂盘，旋若规尺。有短剑二尺余，时时及黎之衽，黎叩头股栗。食顷，掷剑植地，如北斗状，顾黎曰：“向试黎君胆气。”……黎归，气色如病，临镜方觉须剃落寸余。（《兰陵老人》）

或许中看不中用，中用不中看，实战中讲究一击而中，没那么多好看的花招。而令人眼花缭乱叹为观止的，很可能只是表演而非实战。

另外，还有个非常有趣的现象，诗歌中的“剑”往往是长剑，而唐宋豪侠小说中的“剑”则往往是短剑或匕首。“宝剑长三尺”（江晖《刘生》），“长剑横九野”（张华《壮士篇》），诗人即使不作任何说明，读者也会把诗中的剑作长剑想像。不管是陶潜的“抚剑独行游”（《拟古》）、鲍照的“负剑远行游”（《代结客少年场行》），还是崔颢的“仗剑出门去”（《游侠篇》）、阮籍的“挥剑临沙漠”（《咏怀》），想当然都是“长剑”而不是“匕首”——这当然是出于观赏而不是实战的考虑，因为腰悬长剑与怀揣匕首在视觉形象上差别太大了。人们有权怀疑后世武侠小说中大侠多用长剑而不是其他兵器，也是出于审美方面的考虑。而唐宋传奇中的侠客则不然，虬髯客、女侠（《崔慎

思》)、床下士（《义侠》)、红线、聂隐娘、磨勒、李胜（吴淑《李胜》）等都使匕首，而且报仇杀敌得心应手。这跟上文提到的游侠的刺客化或许不无关系；而搞暗杀，匕首无疑比长剑更适宜。这也是近乎杂技表演的兰陵老人不妨兼用长短剑，而旨在杀人的床下士却只能持匕首的原因。

当聂隐娘持匕首刺杀某大僚时，那是技击；而当聂隐娘和精精儿变作二幡子相击时，那已经是道术了。唐宋传奇中侠客的道术，最重要的是“飞行术”：红线一夜之间往返七百里，空空儿更神速，“才未逾一更，已千里矣”；磨勒“负生与姬而飞出峻垣十余重”，车中女子背举人“耸身腾上，飞出宫城，去门数十里乃下”……此类描写在豪侠小说中比比皆是。剑能杀人，只要再配上来无踪去无影，就能出其不意克敌制胜。当然，若再添上隐身法、轻功、神力之类那就更好了。可这方面唐宋人似乎只是起了个头，没来得及展开；到了明代章回小说家手中，此类剑仙斗法场面才被渲染得惊心动魄蔚为奇观。

作为技击与道术的补充，豪侠小说中开始出现了以药物行侠的描写。除了《无双传》中茅山道士那能令人死而复生之药在整个故事中起关键作用外，余者只是作为点缀，是辅助手段。聂隐娘杀精精儿后，“拽出于堂之下，以药化为水，毛发不存矣”。这个细节为宋人吴淑的《洪州书生》、洪迈的《花月新闻》所模仿，更为后世无数武侠小说家所钟爱。不过，只有韦小宝之流才把这当作克敌制胜的法宝（金庸《鹿鼎记》），真正的侠客最多以之为扫尾的工具，投毒杀人毕竟不是大侠的“英雄本色”。这种化尸药的由来，学者们有的引述葛洪《抱朴子·对俗篇》中的“三十六石，立化为水，消玉为粭，消金为浆”，有的引证段成式《酉阳杂俎》前集卷七中的“能消草木金铁，人手入则消烂”。这些到底是科学史的记载，还是文人的想像，一时恐怕很难说清。李约瑟著《中国科学技术史》，以之为世界上最早的关于无机酸的记载，我则倾向于将化尸药的发明权还给豪侠小说家。除了还魂药和化尸药，后世武侠小说中必不可少的作为重要武器使用的各种毒药（包括《水浒传》里就已出现的蒙汗药），在唐宋传奇中尚未派上用场。

至于侠客手段为何从史书、诗篇中的技击发展为传奇中的

技击、道术和药物三结合，崔奉源强调佛、道两教的影响，龚鹏程又添上“在中唐的哲学突破活动中，谲怪灵异的风气又炽烈了起来”和“若干西域胡人挟技东来，更添了若干神秘之感”[①] 这两个原因。这些说法都言之有理。不过，起码还得从小说体式的建立这个角度考虑唐传奇与六朝志怪的血肉联系，以及小说家“作意好奇”故多“幻设”之语这一特征对神秘感的天然要求。

三

为了强调侠客的高超武功，唐宋两代小说家开始将侠客神秘化。其中一个重要步骤是建立起一个“世人”与“剑侠”相对立的虚拟的世界。也就是说，世界上除了“好人—坏人”、“穷人—富人”、“文人—武人”、“男人—女人”等各式各样的分类法外，还有依照是否有武功分类的“世人—剑侠”。《郭伦观灯》中打抱不平痛击恶少年的道人向郭伦解释道：“吾乃剑侠，非世人也。”把没有武功



《水浒叶子·花和尚鲁智深》

① 参阅崔奉源《中国古典短篇侠义小说研究》第六章（联经出版事业公司，1986年）和龚鹏程《大侠》第七章（锦冠出版社，1987年）。

到处遭人欺侮的“世人”与凭借武功行侠的“剑侠”（异人、侠客）明确区分开来，自然是为了便于在剑侠身上寄托在人世间很可能根本无法实现的公正与平等。茫茫人海，芸芸众生，“何处人能报不平事”（王铚《崔素娥》）？大概只有非世间人的“剑侠”了。这一区分非常重要，对后世武侠小说影响甚大。在《史记》、《汉书》的游侠传中，“游侠”与“世人”没有分开，两者还在平等交往，最多“世人”对“游侠”的行为方式表示一点仰慕而已。“讽诵经书，苦身自约”的太守张竦，与“放意自恣，浮湛俗间”的游侠陈遵各适其性，无所谓长短，“子欲为我亦不能，吾而效子亦败矣”（《汉书·游侠传》）。游侠诗篇中的侠客也仍是世间人，文人只要“抚剑独行游”，也就成了游侠；而游侠只要“慷慨赴国难”，也就成了功臣。游侠并非终生职业，随时随地都可以转换身份，回归文明社会。只有到了唐宋的豪侠小说中，剑侠才真正职业化，而且与“世人”拉开绝大距离，俨然成了“第二社会”。后世武侠小说中侠客驰骋其间的江湖世界，与现实生活中的秘密社会、黑社会有关，也与唐宋小说家开始构建的神秘的“剑侠天地”这一文学传统有关。

侠客的神秘化，首先体现在其不再结私交立声誉，而是退隐江湖。《史记》称闾巷之侠“修行砥名，声施于天下”；《汉书》中游侠的最大特点也是与官府争民心争誉望，甚至“列侯近臣贵戚皆贵重之”。这就难怪荀悦下这样的断语：“立气势，作威福，结私交，以立强于世者，谓之游侠”（《汉纪》卷十）。而唐宋传奇中的侠客，恰恰在这一点上，与史书记载的游侠拉开了距离。故事常常是这样的：一个貌不惊人而实际上并不平凡的“普通人”，在紧急关头突然挺身而出，凭借其神奇本领匡扶正义惩治恶人，事成之后则飘然远逝。事先没有任何征兆，事后也没有任何踪迹，侠客如流星划过夜空，一刹那又消失在黑暗中。刘开荣在《唐代小说研究》中称红线功成之后“遂亡所在”，是因为“看不出前面的出路”①，这完全是一种误解。功

① 刘开荣：《唐代小说研究》第204页，商务印书馆1956年版。

成不受报，此乃古侠的基本行为准则，朱家“既阴脱季布将军之厄，及布尊贵，终身不见也”（《史记·游侠列传》），就是明显的例证。红线、敬弘之小仆、床下士、荆十三娘等都在事成之后，受惠者感恩戴德之际，“不知所之”。倘非如此，不明摆着等人酬谢奖赏吗？那还算什么替天行道的大侠[①]！

当然，事情并非都是这样。昆仑奴和康骈的《潘将军》中盗玉念珠的女子是因触犯权贵而亡命江湖，贾人妻和解洵之妾是因违法杀人而隐身人海，而兰陵老人和丁秀才则因显露了神奇武功，无法再隐姓埋名，而不得不再度销声匿迹。历代统治者都不可能允许侠客与官府争权争名，只要有可能，必剿灭之而后快。因此，除非社会动荡秩序混乱，侠客只能隐身江湖，无法公开活动。另外，小说中剑侠的神秘诡异，独往独来，还有作家艺术上的考虑：稍纵即逝的剑侠无疑比低头不见抬头见的游侠更富有传奇色彩，更吸引读者。强调其“不知所之”，是制造神秘感的必要条件，只要是可追踪可探究的，就谈不上真正的“神秘”。并非只有“豪侠小说”喜欢主人公“不知所之”这一结局，《太平广记》收人“异人”类的《李子牟》、《治针道士》和收人“幻术”类的《胡媚儿》、《板桥三娘子》等，都在主人公表演完绝技后，不忘补上一句“不知所之”。

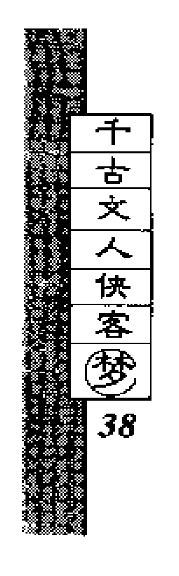
制造神秘感，除了必不可少的“不知所之”的结局外，唐宋小说家还利用限制叙事的技巧。作家不是采用全知叙事的视角，全面介绍侠客的行为及心理，而是站在“世人”的角度来描述侠客的言谈举止。《聂隐娘》从聂的角度叙述，读者当然对其武功及其来历了如指掌；而《红线》、《昆仑奴》不从红线、磨勒的角度，而从普通人薛嵩、崔生的角度来叙述，限制叙事逼得作家趋避躲闪，笔下的侠客形象自然就是“神龙见首不见尾”的了。读者在陪伴薛嵩惊叹“不知汝是异人，我之暗也”

---

① 《醒世恒言·李汧公穷邸遇侠客》中侠士称：“咱一生路见不平拔刀相助，那个希图你的厚报，这礼物咱也不受。”《警世通言·赵太祖千里送京娘》中赵匡胤不愿娶京娘，就因为怕污辱侠客的“义气”：“俺与你萍水相逢，出身相救，实出恻隐之心，非贪美丽之貌。”

的同时，不也可借助想像来补充、丰富侠客的形象吗？以侠客的眼光来看侠客，也许再大的本事也没啥了不起，根本不值得如此渲染；而站在“世人”的角度，即使懒残、丁秀才这样只是略显本事而未真正行侠，也都值得再三咀嚼。“豪侠小说”所期待的那种惊叹，只能来自与广大读者处于同一水平线的没有武功的“世人”，因而作家往往选择“世人”作为视角人物。小说与史书在叙事技巧上的差别，很大程度上在于前者更加注重场面的铺叙与渲染。全知叙事不一定就成流水账，可限制叙事更能省却许多介绍性的陈述，直接进入关键场面的描写。《虬髯客传》若不是选择李靖为视角人物，很难用那么少的篇幅写好“风尘三侠”——尤其是虬髯客的形象；也很难让“红拂夜奔”、“旅舍遇侠”与“太原观棋”这三个场面千载之下仍令人拍案叫绝。

以平凡的“世人”为视角来叙述不平凡的“剑侠”故事，除了突出侠客的神秘色彩外，还可能隐含着作家的某种价值评判。在全知叙事的小说中，这种评判必须直接表达出来，面在限制叙事的小说中则可以通过“世人”的态度曲折表现出来。同样是着重渲染侠客作为“异人”的神秘、奇异的本领与性格，唐宋小说家的态度颇有不同。唐代小说家对侠客是满腔热情地欢迎，宋代小说家则是敬而远之。同样是认为侠客了不起，充满崇拜之情，唐代小说家恨不得投身门下，而宋代小说家则拒之门外。薛嵩留不住红线，只好“送别魂消百尺楼”，且高歌“碧天无际水自流”（《红线传》)。黎斡贵为京兆尹，遇剑侠兰陵老人，居然拜求“乞役左右”，还是剑侠嫌其骨相无道气而只好作罢（《兰陵老人》)。这些在宋人看来或许都不可思议。“世人”固然需要“剑侠”解救厄难，可仗剑行侠并非士子的正途。成幼文目睹书生断恶人首，且以药化之为水，当然大为快意；可当书生提出愿传授化尸术时，成赶忙拒绝：“某非方外之士，不敢奉教。”（《洪州书生》）同样，孙光宪笔下的许寂拒绝接受无名剑侠传授剑术（《许寂》)，刘斧笔下的任愿拒绝接受青巾者传授点铁成金术（《任愿》)，也都是不愿自居“方外之士”。后世



武侠小说中武林高手为武学秘籍或某一神异的兵器药物打得天翻地覆，而宋代小说家则拒绝送上门来的宝贝法术。这只能归之于其时的整个时代氛围，大概文人自信有可能走正轨入仕途，没必要仰慕江湖侠客或术士。另外还有一点，宋传奇中的道德教诲味道比唐传奇浓多了。聂隐娘师傅教其刺杀大僚时连小儿也不放过，“先断其所爱，然后决之”；贾人妻和崔慎思之妇复仇后出走，杀自己婴儿以免日后挂念。所有这些，在唐人只是作为异人异事来表现，或许还因其与佛道的关系而表示可以理解；若在宋人，则非批判其不仁不义不可。过分注重小说的伦理道德色彩，小说中的“世人”也就不敢随便结交不轨于法的侠客，更不要说接受其方外之术了。这么一来，宋代的豪侠小说固然是纯洁多了，可也因此丧失了不少想像力和神秘感。

除了《无双传》中古押衙声名远播因而有人上门求助外，唐宋传奇中的侠客大多是隐身江湖，平日不露山水，危难时刻才偶尔露峥嵘，而且功成之后，必定悄然远逝；再加上作家故意从“世人”的角度来观察、叙述侠客的行动——所有这些，都是为了使得侠客形象更加神奇怪异，高深莫测。侠客的魅力部分来自这种神秘感与距离感；可过分追求神秘感会割断侠客与现实人生的联系，这将使小说趋于“蹈空”与“说梦”。可以这样说，在唐宋传奇中，侠客的武功大大加强，而独立自主性却受到了损害；神秘感以及与实际人生日益增大的距离，使豪侠小说具有很大的艺术魅力和进一步发展的可能性，可也潜藏着趋于荒诞怪异的危机。

四

唐宋豪侠小说对后世武侠小说的发展影响甚大。表面上武侠小说家大都推许司马迁的《史记·游侠列传》，可真正激发其灵感和想像力的是唐代豪侠小说。作为武侠小说根基的行侠主题、行侠手段以及侠客形象刻画，早在唐代小说家笔下就已初

具规模。从讲求实录到作意好奇，豪侠小说的叙事技巧因而得到迅速发展。后人对唐传奇的评述，如“莫不宛转有思致”（洪迈《容斋随笔》卷十五）、“可见史才、诗笔、议论”（赵彦卫《云麓漫钞》）、“纪述多虚，而藻绘可观”（胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》）等，都适应于豪侠小说。后世文人之赞叹并模仿《聂隐娘》、《虬髯客传》等，不只是因其大快人心的行侠故事，更因其不可多得的“文采与意想”。



《水浒叶子·玉麒麟卢俊义》

“文采与意想”无法复制，行侠故事则不难模仿。明人李昌祺《剪灯余话·青城舞剑录》一篇，颇有上追唐人之意，其中既不乏“平生智谋满胸中，剑拂秋霜气吐虹”、“芙蓉出匣照寒铓，上带仇家血影光”之类的诗句，也有“饮酣气豪，论议蜂起”之时，叙事也还曲折有趣。照理说“史才、诗笔、议论”三者兼备，可就是没有唐人小说的神韵，反而显得矫揉造作，还不如王士祯《池北偶谈》中的《女侠》或袁枚《子不语》中的《好冷风》隽永生动。

明清文人传游侠，难得如宋懋澄《九籥别集·刘东山》、沈起凤《谐铎·恶饯》那样大肆渲染铺排，对打斗场面大都点到即止。既然场面描写让位于事件叙述，当然很少“宛转有思致”者；不过，长处在于精练含蓄，用隐而不露的笔墨来表现隐而不露的游侠，有时也别有一番趣味。只是同时期用白话撰写的

话本小说、章回小说，对侠客打斗场面的描写日益精细生动，而文言小说则满足于使用侧笔。单是一句“客提僧头掷地”（乐钧《耳食录·葛衣人》），或者指髑髅百枚曰“此世间不义人也，余得而诛之”（《青城舞剑录》），固然也能显侠客神勇，可读者则意味索然。武侠小说的魅力主要不在于侠客惩恶的“结果”，而在于惩恶的“过程”——正是这变幻莫测的打斗过程的描写，最能发挥作家的艺术才华，也最能体现读者的鉴赏趣味。明清文言小说家很少在这方面下工夫，大致袭用唐代豪侠小说的伎俩，其技击“殆唐代剑客之支流乎”（纪昀《阅微草堂笔记·如是我闻》）。不能说明清两代没有好的用文言写作的豪侠小说，可因其忽略“武”的表现，在“侠”的观念上也没有大的突破，故很难与《三侠五义》之类白话体侠义小说争雄。

不只传侠客的文言小说家无法摆脱唐代豪侠小说的束缚，在话本、戏曲中述游侠者，也都不难辨认出唐人的影子。不说那些经过替换变形因而需要仔细辨认者，单是直接袭用或改造加工原有情节的作品，就明白无误地显示了唐宋豪侠小说的魅力。以“三言二拍”为例，《古今小说·吴保安弃家赎友》之于牛肃《纪闻·吴保安》，《古今小说·杨思温燕山逢故人》之于洪迈《夷坚丁志·太原意娘》，《醒世恒言·李汧公穷邸遇侠客》之于皇甫氏《原化记·义侠》，《初刻拍案惊奇·李公佐巧解梦中言 谢小娥智擒船上盗》之于李公佐《谢小娥传》等，都有明显的承传关系，前者基本上袭用后者情节，只不过把文言演为白话，并略作铺述加工。《初刻拍案惊奇·程元玉店肆代偿钱 十一娘云岗纵谭侠》正话部分虽系凌濛初独创，入话部分却详细引述了《红线传》、《聂隐娘》、《崔慎思》、《贾人妻》、《车中女子》、《潘将军》、《解洵娶妇》等诸多唐宋豪侠小说；且韦十一娘之行侠故事，仍令人怀疑是入话部分所述“从前剑侠女子的事”的遥远回声。“侠客从来久，韦娘论独奇。双丸虽有术，一剑本无私”——此篇的魅力不在于“行侠”，而在于“论侠”。作者借韦十一娘畅论剑术源流、侠客责任以及行侠权宜，几乎可作一篇《侠客论》读。论者虽对唐人创造的侠客形象略有褒

贬，可议论中无论如何离不开聂隐娘、虬髯客们。而这正是话本小说家的共同命运，不是没有超越的愿望，可一举手一投足，仍然很难越出唐人设下的“规矩”。

唐人豪侠小说对明清戏曲也有明显的影响，不少戏曲家据之创作杂剧、传奇，如汤显祖《紫钗记》取自《霍小玉传》、尤侗《黑白卫》取自《聂隐娘》、梁辰鱼《红线女》取自《红线传》、《红绡》取自《昆仑奴传》、张凤翼《红拂记》取自《虬髯客传》。只是小说与杂剧、传奇毕竟分属不同体裁，剧作家一般需要做较多的创造性改编。

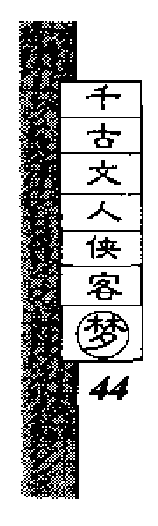
可以这样说，明清文人心目中的“侠客”、“剑侠”、“剑仙”，主要源于唐代小说家的艺术创造，而不是《史记》、《汉书》的历史记载。从《后汉书》起，官修史书不再为游侠作传，但历代文人对游侠的兴趣一直没有减弱。而唐代豪侠小说的出现，更为后人的艺术创作提供了楷模。明清两代的诗文、小说、戏曲，只要涉及游侠，就很难完全摆脱唐代豪侠小说的影响。

第三章

清代侠义小说



《剑侠传·魏朗》



清代侠义小说的形成及演变，既受制于文化背景、政治氛围、读者心理和传播媒介，也受制于文学传统。而作家对文学传统的借鉴，又大致可分为题材方面的继承以及体制方面的改造。影响侠的形象以及行侠故事的，可从《史记·游侠列传》和历代游侠诗篇，一直拉到唐宋传奇、宋元话本、元明清戏曲，甚至还有那更为源远流长的“笔记小说”。而影响侠义小说的叙事方式和结构技巧的，则可能是早出或平行发展的其他小说类型。相对于英雄传奇、历史演义、神魔小说、风月传奇、公案小说等小说类型，武侠小说是后起之秀。出现侠客或打斗场面的小说，不等于就是武侠小说；作为一种小说类型，武侠小说起码应包括相对固定的行侠主题、行侠手段以及相应的文化意识、叙事方式与结构技巧。因此，我主张把清代侠义小说作为武侠小说类型真正成形的标志，而把唐宋豪侠小说以及明代小说（话本、章回）中关于侠客的描写，作为武侠小说类型的“前驱”。

在小说类型发展史上，后辈不可能“平空出世”，在其“独立”的过程中，往往带有其他小说类型的痕迹。这些或明或暗的痕迹，记录了这一小说类型诞生前最近而且最具决定意义的努力。若考察作为“小说类型”而不是“侠客故事”的武侠小说的演变与发展，其他小说类型的影响似乎比同样描写侠客的唐传奇和宋元话本还重要。况且，后者已有不少研究成果，前者则很少人涉及。

本章主要分析公案小说、英雄传奇、风月传奇对清代侠义小说的影响。至于神魔小说、历史演义，虽则对20世纪20年代以后的旧派武侠小说、新派武侠小说颇有作用，但对清代侠义小说影响不大，故不拟涉及。

一

自从鲁迅在《中国小说史略》中设专章论述“清之侠义小

说及公案”后，治小说史者多喜谈论清中叶后侠义与公案故事的合流，并命名为“侠义公案小说”（如北京大学中文系《中国小说史稿》）或“公案侠义小说”（如胡士莹《话本小说概论》）。这种似是而非的说法，都引鲁迅著作为据，实则颇多误解之处。无论是在《中国小说史略》还是在《中国小说的历史的变迁》中，鲁迅都是取《忠烈侠义传》这一代表作的“侠义”二字，为这一小说类型命名，并突出其“大旨在揄扬勇侠，赞美粗豪，然又必不背于忠义”。至于清官断案情节，鲁迅并不看重，这从他将道光十八年所刊《施公案》初集只是作为“侠义小说先导”一笔带过也可看出。



《水浒叶子·母夜叉孙二娘》

后世研究者之所以非要在“侠义”前后加上“公案”二字不可，很大成分是被胡适的考证引入歧途。胡适从《宋史》记载“立朝刚毅”、“性峭直”的包拯，到民间传说中“日断阳事，夜断阴事”的包青天，到《元曲选》中十种包公断狱故事，再到明代杂记体的《包公案》、清代章回体的《龙图公案》，最后才是他要着重论述的《三侠五义》——这条线这么一拉，《三侠五义》俨然成了公案小说的集大成者。可同一篇文章中，胡适还有另一段话，却常被研究者忽略：

《三侠五义》本是一部新的《龙图公案》，后来才放手

做去，撇开了包公，专讲各位侠义。……包公的部分是因袭的居多，侠义的部分是创作的居多。[1]

也就是说，即使是有“历史考据癖”的胡适，也承认《三侠五义》主要是“侠义”而不是“公案”[2]；“公案”部分只是因袭旧作以便引起话头，是新生前尚未完全蜕去的“旧壳”。大概由于胡适论述包龙图这一“箭垛式人物”的演变更见功力，再加上中国学者喜欢以考史的眼光读小说，故胡适的下半句话常被遗忘。

实际上，总共120回的《三侠五义》，从第13回“安平镇五鼠单行义　苗家集双侠对分金”起，包公就基本退出前台——清官审案让位于侠客行侠与打斗。在《小五义》和《续小五义》中，这种倾向更明显，清官颜查散全靠侠客保驾，断案之功微乎其微。《施公案》表面上以施仕伦贯串始终，可清官形象也远不及黄天霸等侠客有光彩：正集还勉强可以说平分秋色，“二续”后便一边倒了。难怪作家这样赞叹：“哪得常能留侠义，斩他奸党佞臣头”（《小五义》第30回）——锄奸除恶的不是忠臣清官，而是侠客义士。清官只不过是面旗帜，使得站在大旗下的侠客除起奸来“名正言顺”。联系产生于此前此后、被研究者划归同一类型的《绿牡丹》、《儿女英雄传》、《永庆升平》、《七剑十三侠》等小说，更可见清官断案非清代侠义小说题中应有之义。还是鲁迅的说法切合实际：

这等小说，大概是叙侠义之士，除盗平叛的事情，而中间每以名臣大官，总领一切。[3]

① 胡适：《〈三侠五义〉序》，《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社1988年版。

② 公案小说重在破案，中心人物为清官，中心场景为衙门，清官铁面无私且料事如神，维护法律尊严；侠义小说重在行侠，中心人物为侠客，中心场景为江湖，侠客武功高强，替天行道，不免自掌正义，乃至时扞当世之文网。

③ 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》第六讲“清小说之四派及其末流”，《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版。

关键在“除盗平叛”，而不是“平反冤狱”，主角当然非侠客莫属，名臣只是点缀而已。

当然，这里有个演变的过程。一般来说，创作时间越往后，侠客的戏越重，越接近今人眼中的“武侠小说”。也就是说，“公案”的痕迹越来越淡，以至于无法辨认。因此，与其说是侠义小说与公案小说的“合流”，不如说是两者的“分化”。因为，在此以前，双方并未真正独立，未独立的双方焉能谈得上“合流”？宋人灌园耐得翁《都城纪胜》中《瓦舍众伎》条云：“说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事。”而罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》分“说话”为8类，其中“公案”类16篇，据考证只有《三现身》、《圣手二郎》两篇符合今人公案小说标准；而《石头孙立》和《戴嗣宗》则可能是“水浒故事”。宋元“说话”中肯定有侠客故事，只是并非独立的类别；今人考定为有“武侠小说”味道者，《红线盗印》属“妖术”类，《红蜘蛛》属“灵怪”类，《花和尚》属“杆棒”类，《十条龙》属“朴刀”类。若相信《都城纪胜》的说法，把“朴刀”、“杆棒”列入“说公案”类中，则今人陈汝衡关于凡因动武成为官府勘察审问对象的，都是公案故事的说法便不无道理：

> 所谓“朴刀杆棒”，是泛指江湖亡命，杀人报仇，造成血案，以致经官动府一类的故事。再如强梁恶霸，犯案累累，贪官赃吏，横行不法，当有侠盗人物，路见不平，用暴力方式，替人民痛痛快快地伸冤雪恨，也是公案故事。①

若如是，“公案”、“侠义”实不可分，两者往往纠合在一起。“三言”、“二拍”中，不乏“侠客”、“侠女”、“侠僧”、“侠盗”，可也并非纯粹的“侠义小说”，如《错斩崔宁》、《宋四公大闹禁魂张》、《神偷寄兴一枝梅　侠盗惯行三昧戏》等名篇，都是兼合

① 陈汝衡：《说书史话》第49页，人民文学出版社1987年版。

"公案"与"侠义"。《水浒传》中固然颇多"当入太史公《游侠传》"的人物[①]，可鲁达、武松、宋江辈如此杀人复仇，不也属"公案"范围？宋元说话中的"公案"，为后世公案小说提供了故事和人物；至于公案小说的整体结构技巧，则另有渊源。从宋元时代分类记录诉讼判决书的《名公书判清明集》等，演变发展为明代按故事性质分类、录状词和判词但扩大叙事成分的《廉明公案》等，再到减少判词而突出故事并把判官集中设定为包公的《龙图公案》等，公案小说日渐成熟。明清两代，随着大批专门记载清官断狱故事的小说专集的出现，公案小说作为一种小说类型才真正成立。其后，侠客故事也不甘附庸，很快脱颖而出，到《三侠五义》已是"一山不容二虎"，非分道扬镳不可了。此前"公案"、"侠义"界限模糊，此后则是泾渭分明，这不正好说明不是"合流"而是"分化"吗？

清代侠义小说，在其走出混沌状态的过程中，得益于其兄弟"公案小说"处不少，其中最突出的当推长篇小说结构技巧。唐宋传奇及宋元话本中述及侠客者，绝大部分集中描述一人一事，或者一主一从，很少像凌濛初那样叙"穿窬小人中大侠"懒龙的一系列互不连贯的行侠故事（《二刻拍案惊奇》卷三十九）。这种结构方式利于短篇小说而不利于长篇小说。像《水浒传》前半部那样由若干列传构成当然也可以，不过未免松散了些。公案小说专集的大量印行，很可能启发了侠义小说家的结构意识：用同一位清官串起所有断狱故事以获得小说的整体感，与"以名臣大官，总领一切"，使得八方漫游四处出击的侠客，不至于如一盘散沙，两者在结构意识上的确颇为相似。而这种"虽云长篇颇同短制"的"集锦式"结构技巧，既符合说书艺术的特点（《三侠五义》、《小五义》、《永庆升平》等都是据说书艺人底本改编的），又很容易为文化水平不高的作家所掌握，难怪

① 王望如：《评论出像水浒传》第八回回末总评论柴进语，可移用于其他梁山好汉："慕孟尝之名，行郭解之事，亦非圣世所宜有，然轻财好施，扶危济困，患难人多归之，当入太史公《游侠传》。"

其风靡一时。

二

表面上公案小说与清代侠义小说的渊源最深，可实际上破案只是侠义小说的框架和引子；真正影响侠义小说发展的，是以《水浒传》为代表的英雄传奇。正如鲁迅在评述清代侠义小说时说的：

> 其中所叙的侠客，大半粗豪，很像《水浒》中底人物，故其事实虽然来自《龙图公案》，而源流则仍出于《水浒》。①



《水浒叶子·九纹龙史进》

只是侠义小说之受惠于《水浒传》，远不只是粗豪的侠客形象（如《三侠五义》中的徐庆、《小五义》中韩天锦等楞爷莽汉），更包括打斗场面的描写和行侠主题的设计。至于具体的细节和场面的袭用，可就难以胜数了。此外，《续小五义》中施俊于庙中被害，因道出自家姓名而得救（第 49 回），自是从宋公明清风山遇险一节脱胎而来；《儿女英雄传》中描写十三妹连杀十凶

① 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》第六讲。

僧时，始终不忘“那一轮冷森森的月儿”（第6回），此笔法也似曾相识，起码“张都监血溅鸳鸯楼”一回用过。

清代侠义小说从《水浒传》等英雄传奇借鉴取法之处实在太多，以致我们必须首先谈论两者之异。关于宋代说话四家的分类，学界历来众说纷纭，这里不作分辨。只是《都城纪胜》中《瓦舍众伎》条称：“凡傀儡，敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类。”其中“烟粉灵怪”重文，“铁骑公案”近武。何以后出的《梦粱录》、《武林旧事》、《醉翁谈录》均惟独丢了“铁骑儿”？这谜不好解，今人的研究也只是猜测而已。耐得翁的原话是这样的：

> 说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事。

也就是说，同是动武，有“朴刀杆棒”和“士马金鼓”之别。严敦易将“铁骑”解为“异民族侵入者的军队的象征”，因而：

> “说铁骑儿”便用来代替了与金兵有关的传说故事的总名称，而叙说国内阶级矛盾冲突的农民起义传说故事，因为起义队伍的大多数参加了民族斗争，便又借着这个名称的掩蔽而传播着。①

胡士莹赞赏这一说法，并强调其思想内容与统治者尖锐对立，因而很快“不复存在”②。在我看来，问题很可能没那么复杂，政治斗争如何直接影响“说话”的分类，起码没有直接的佐证。反而是“说铁骑儿”的具体内容，若狄青故事、岳飞故事、杨家将故事、水浒故事，不但没有消失，而且愈演愈烈，后竟发

---

① 严敦易：《水浒传的演变》第69页，作家出版社1957年版。

② 胡士莹：《话本小说概论》第四章第三节“银字儿与铁骑儿”，中华书局1980年版。

展成为长篇的“英雄传奇”。只不过在吴自牧和罗烨生活的时代，“说铁骑儿”的项目可能已不时兴，这一类故事散入“朴刀”和“杆棒”——《醉翁谈录》中“朴刀”和“杆棒”类就收有《杨令公》、《五郎为僧》等杨家将故事和《青面兽》、《花和尚》、《武行者》、《王温上边》等水浒故事。

不过，若从后世武侠小说和英雄传奇各自的发展路向看，“朴刀杆棒”和“士马金鼓”的区分还是颇为精彩的。侠客锄强扶弱，是为平人间之不平；英雄夺关斩将，是为解国家之危难——两者动武的目的不同。侠客“不轨于正义”，隐身江湖，至多作为“道统”的补充；英雄维护现存体制，出将入相，本身就代表“道统”——两者动武的效果不同。侠客仗剑行侠，浪迹天涯，擅长单打、步战、使短兵器、打巧仗；英雄带兵打仗，运筹帷幄，注重阵战、马战、用长兵器、打大仗——两者动武的方式也不一样。后者或许就蕴含着“朴刀杆棒”与“士马金鼓”的主要区别。《三侠五义》第98回写北侠擒蓝骁，交手别致斗法新奇，后有一句补充说明：

> 虽则是失了征战的规矩，却正是侠客的行藏。

侠客与英雄打斗方式的划分，没有“明文规定”，两者不无交叉之处；而“壮士”、“豪杰”、“好汉”、“英雄”、“侠客”之类的称呼，更可能为武侠小说与英雄传奇共有。不过，前者作为独立的个体（不妨有帮手），而后者则是军事集团的代表（不妨单枪匹马），两者的区别还是明显的。至于侠客为什么选择步战而不是马战，《施公案》和《笑傲江湖》各有一段精彩的说明：

> 原来马战，虽然得势，却不比步战灵便。步战身纵蹿跳，自由便利。马战任你身躯灵活，总不能如步战便捷。（《施公案》第389回）

> 林平之剑法的长处，在于变化莫测，迅若雷电，他骑

在马上，这长处便大大打了个折扣……（《笑傲江湖》第35回）

侠客之所以是“仗剑”而不是“持斧”、是“步战”而不是“马战”，为的都是打斗中的“自由便利”与“变化莫测”。

若此说成立，则《水浒传》前半部虽有武侠小说的味道，但其基本倾向仍是英雄传奇。如今讲武侠小说者，颇有以《水浒传》为“正宗”，并因此斥责后世的武侠小说为“侠文学的堕落”的[①]；而我则只是将其作为深刻影响清代侠义小说形成的含武侠内容的英雄传奇的代表。也就是说，在我看来，英雄传奇大都夹点侠客的故事，《三侠五义》等取法借鉴的也不只是一部《水浒传》，而是以其为代表的整个小说类型。故单讲《水浒传》的影响远远不够[②]。

英雄传奇之影响于侠义小说，最主要的有两点：一是打斗场面的描写，一是侠义主题的表现。

现实生活中的侠客不一定动武，可武侠小说中不能没有打斗。不但要“打”，而且要打得“好看”。好看不好看，不取决于侠客，而主要取决于作家。要说侠客本领，红线、昆仑奴、聂隐娘自是武林高手，可惜小说中打斗场面要不一笔带过，要不作暗场处理。段成式《酉阳杂俎》中的《兰陵老人》，算是唐代豪侠小说中描写技击较出色者，也不过近乎杂耍般舞七口利剑于中庭，与后世武侠小说中精彩的打斗场面相比，仍有很大距离。

话本小说中的打斗，开始出现转机。固然仍有“飞剑取人头”、“顷刻行千里”之类的简单叙述，但也出现了一些实战场面的精细描摹，而且越来越戏剧化。宋人话本《杨温拦路虎传》中叙杨温分别与马都头、李贵使棒，两段描写都还说不上精细，

---

① 如何新《侠与武侠文学源流研究》，刊《文艺争鸣》1988年第1期；张未民《侠与中国文化的民间精神》，刊《文艺争鸣》1988年第4期。

② 这方面的工作，30年代就有人做，如刘雁声《受〈水浒传〉影响之清人侠义小说》（《朔风》第12期，1939年）。

但已颇有情趣：

马都头棒打杨官人，就幸则一步，拦腰便打。那马都头使棒，则半步一隔，杨官人便走。都头赶上使一棒，匹头打下来，杨官人把脚侧一步，棒过和身也过，落夹背一棒，把都头打一下伏地，看见脊背上肿起来。

杨三官把一条棒，李贵把一条棒，两个放对，使一合，杨三是行家，使棒的叫做腾倒，见了冷破，再使一合。那杨承局一棒，劈头便打下来，唤做大捷。李贵使一扛隔，杨官人棒待落，却不打头，入一步则半步，一棒望小腿上打着，李贵叫一声，辟然倒地。

到了明人创作的《赵太祖千里送京娘》，侠客依然还是使棒，不过动作幅度大为提高，斗勇兼斗智，且不忘调侃两句，更显出文章波澜：

公子隐身北墙之侧，看得真切，等待马头相近，大喊一声道："强贼看棒！"从人丛中跃出，如一只老鹰半空飞下。说时迟，那时快！那马惊跋，望前一跳，这里棒势去得重，打折了马的一只前蹄。那马负疼就倒，张广儿身松，早跳下马。背后陈名持棍来迎，早被公子一棒打翻。张广儿舞动双刀，来斗公子。公子腾步到空阔处，与强人放对。斗上十余合，张广儿一刀砍来，公子棍起中其手指。广儿右手失刀，左手便觉没势，回步便走。公子喝道："你绰号满天飞，今日不怕你飞上天去！"赶进一步，举棒望脑后劈下，打做个肉饱。

而《水浒传》中"林冲棒打洪教头"一回，妙处主要不在双方的打斗技巧，而在使棒人的心态。用金圣叹的话说，就是：

> 写得棒是活棒，武师是活武师，妙绝之笔。[1]

把武打场面的描写和人物性格的表现结合起来，武中见“文”，武中见“人”，此类例子在《水浒传》中并不罕见，若“鲁提辖拳打镇关西”、“武松醉打蒋门神”，莫不如此。

《水浒传》中也有部分神怪斗法的战争场面，实在未见精彩。不过作者似乎颇有自知之明，往往只是略叙，“特避俗笔也”。金圣叹对此相当赞赏：

> 写公孙神功道法，只是一笔两笔，不肯出力铺张，是此书特特过人一筹处。[2]

尽量减少神怪色彩，实写打斗场面，而且注意表现打斗中的“人”，这一点对以后武侠小说的发展影响甚大。而作者之所以无须借助神仙法力，单靠实写技击，就能满纸生辉，跟其时武术技击的发达大有关系[3]。明清时代，中国武术各家各派均有大发展大普及，军中民间都不乏擅长此道者，打斗起来“蔚为奇观”。《水浒传》中棒法精彩，不过说不出个所以然来，“只知不是寻常家数”。到《飞龙全传》可就不一样了，强调“太祖神拳出少林，全凭本领定乾坤”（第23回），只是赵匡胤“拉开架式，踊跃腾挪”时，未见少林绝招。蒲松龄《聊斋志异》中《武技》一篇，少林拳外又添了武当拳，而且分出内外家：“拳勇之技，少林为外家，武当张三峰为内家。”文康的《儿女英雄传》中瘦和尚以少林拳与十三妹相斗，一招一式均有来历，照作者的说法，“打拳的这家武艺，却与厮杀械斗不同，有个家数，有个规矩，有个架式”（第6回）。有家数、有规矩、有架

---

① 金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传》第八回夹批，引自《水浒传会评本》。

② 金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传》第五十三回前总评。

③ 王海林：《中国武侠小说史略》（北岳文艺出版社，1988年）扣紧每一时代武术技击的发展来探讨武侠小说的变迁，这一点有见地。只是将大半部中国小说史说成是武侠小说发展史，不免有生拉硬扯之嫌。

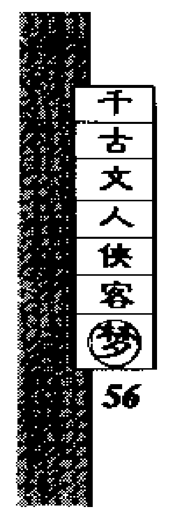
式的打斗，写起来自是更热闹更好看。

从唐代豪侠小说中的侠，到清代侠义小说中的侠，最大的转变是打斗本领的人间化与思想感情的世俗化。除说书人需要适合市民听众的口味外，很大原因是中间隔着《水浒传》、《杨家将》、《隋史遗文》、《水浒后传》、《说岳全传》等一大批英雄传奇。英雄发迹之后率领千军万马冲锋陷阵，此前则可能流落江湖，或本身就是绿林好汉，故其打斗方式与思想感情影响后世的侠义小说，一点也不奇怪。

人们对清代侠义小说中的“英雄”投靠清官，徒供驱遣，甚至像黄天霸那样“仗本领高强，要灭尽江湖上的我辈”（《施公案》第402回），很不以为然，斥之为对“水浒精神”的背叛。鲁迅说“这是作者思想的大不同处，大概也因为社会背景不同之故罢”，还算客气；破口大骂以至全盘否定小说价值者，也大有人在。不过在我看来，“侠客投靠清官”这一情节模式，在《水浒传》中已埋下种子，经过众多英雄传奇的着力培植，到清代侠义小说那里只不过是自然而然“开花结果”。这一“模式”当然让现代人大倒胃口，不过可能更符合“历史的真实”。在漫长的历史岁月中，令现代人羡慕不已的真正侠客，日子是很不好过的。任何一个统治集团，都不会允许（更谈不上欢迎）侠客与其争夺权威与民心；对这些“以匹夫之细窃杀生之权”（《汉书·游侠传》）的侠客，要不诛杀，要不收买，没有第三种选择。除非揭竿而起另立新朝，想建功立业就得与当权者合作。水浒英雄之只反贪官不反皇帝以及最后受招安，都是基于这么一种现实选择。

宋江之“替天行道为主，全忠仗义为臣”，历来受抨击；可阮氏三雄不也高唱“酷吏赃官都杀尽，忠心报答赵官家”（《水浒传》第19回）？英雄未出山时尽可行侠，“不平聊雪胸中事”，“微躯拼为他人死”（《隋史遗文》第4回）；可这并非英雄的志愿。请听秦叔宝弹锏作歌：

旅舍荒凉雨又风，苍天着意困英雄。欲知未了平生事，



> 尽在一声长叹中。(《隋史遗文》第6回)

什么“平生事”? 无非建功立业出将入相。而这并不全靠自身本领，得有“明主”赏识提携。这就难怪是英雄就得大讲“忠义”，而且一投“明主”，顿失豪气，变得委琐起来；古往今来，官场可都不是那么好混的。

英雄要想不落魄江湖，就得投靠明主；要想位极人臣，就得既忠且义——这一古老中国的“国情”，已为甚多英雄传奇所再三诠释，清代侠义小说家不过接过来略加发挥而已。只不过如此侠客，与司马迁笔下“时扞当世之文罔”的游侠实在过于遥远；再加上民国以后的武侠小说，喜欢渲染侠客的天马行空独立不羁，“御猫”们之依附名臣大官也就难以得到谅解了。

其实，侠客也有他们的难处，正如《绿牡丹》中鲍自安说的：

> 我等何不前去相投，保驾回朝，大小弄个官职，亦蒙皇家封赠。若在江湖上，就有巨万之富，他日子孙难脱强盗后人之名。(第55回)

侠客的追随清官除恶霸擒奸党，说是“义士”也好，说是“奴才”也好，其实都是如黄天霸在皇上面前所供认的：“看破绿林无好”(《施公案》第174回)。想想也真可怜，就为了“久后挣个功名，轰轰烈烈”(同上，第113回)，本来顶天立地的男子汉，不得不尽量委屈自己，昧着良心，充当鹰犬。黄天霸镖伤同盟，开始也曾负疚伤心，可自觉“为施公难以顾义，不免从今江湖落骂之名”(同上，第65回)。与江湖朋友如此“断义绝交”，与其说为“忠孝节义”，不如说为个人前程——只是比起后世武侠小说中那些明明利欲熏心偏要装作谦谦君子的“岳不群”们来，清代侠义小说中的各式侠客，也还率直得可爱。

侠客的现实处境，读者的心理需求①，以及作家所接受的英雄传奇这一文学传统，都驱使侠客站到名臣大吏麾下，后人似乎也就没必要对此横加指责。

三

鲁迅在论及清代侠义小说之所以流行特别快特别盛时，曾从小说艺术发展以及读者趣味转移这一角度着眼：

> 值世间方饱于妖异之说，脂粉之谈，而此遂以粗豪脱略见长，于说部中露头角也②。



《水浒叶子·母大虫顾大嫂》

此说常为治小说史者所引述；可此说并非鲁迅的独创。起码如下三篇鲁迅必读的序言，都表达了大致相同的意见，对鲁迅的立论或许不无影响。

退思主人光绪己卯（1879）《〈三侠五义〉序》云：

---

① 鲁迅关于其时市井细民之所以“愿听为王前驱的故事”的分析大致可信，参阅《中国小说史略》第二十七篇和《中国小说的历史的变迁》第六讲。

② 鲁迅：《中国小说史略》第二十七篇“清之侠义小说及公案”。

较读才子佳人杂书，满纸情香粉艳，差足胜耳！

这里还只是指斥“脂粉之谈”，文光楼主人光绪庚寅（1890）《〈小五义〉序》又添上“妖异之说”：

此书虽系小说，所言皆忠烈侠义之事，最易感发人之正气，非若淫词艳曲，有害纲常；志怪传奇，无关名教。

到了光绪辛丑（1901）月湖渔隐为《七剑十三侠》二集作序，话就说得更明白了：

小说之作不一，或写牛鬼蛇神之怪状，或绘花前月下之私情。一种陈腐秽俗之气，障人心目。盖作者陈陈相因，而读者亦厌乎数见不鲜。今于世风颓靡中得几个侠士，以平世间一切不平事，此虽属君激之谈，而要其侠肠义胆，流露于字里行间，不特令阅者赏心悦目，而廉顽立懦之义，即于是乎在。

立论者均非名儒硕学，可见此说为时人之“共识”。撇开其过分道德化的倾向，单从小说艺术发展着眼，强调读者因厌烦“妖异”、“脂粉”而趋向于“侠义”，这不用详细论证就能被接受。

可正因其近于“常识”，容易成为“定论”，更应该于无疑处见疑。最大的疑惑是侠义小说冲出“妖异”、“脂粉”的重围，独树一帜，是否真的如荷花“出污泥而不染”，以致小说史家可以对此不置一辞？侠义小说中也有一点飞剑取人头撒豆成兵之类的描写，可聂隐娘、昆仑奴已有例在先，不一定是神魔小说的影响。值得注意的是，明清风月传奇的“脂粉味”，部分改变了侠女形象以及武侠小说的整体风格，可以说开了后世“侠情小说”的先河。

崔奉源《中国古典短篇侠义小说研究》设专节探讨“侠的性情观念”，结论是唐宋传奇中的女侠并不谨守礼教讲究贞节。

可我觉得重要的不是女侠讲不讲贞节——那是社会思想史的课题，而是作家们如何表现女侠的“性”与“情”。女侠是否处女，是否再嫁，在唐宋小说家看来都无关紧要，关键是她能否杀人复仇或仗剑行侠。不只是“性”在女侠身上不起作用，似乎“情”也是多余的。贾人妻、崔慎思妻之再嫁与聂隐娘、解洵妾之择夫，均与谨守礼教与否无涉；或许女侠根本不把成婚当一回事，只不过是生活或行侠的需要。前两者甚至于报仇之后杀子弃夫，更可见女侠性情之非同一般。龚鹏程以为唐代剑侠之“无情”，与其时广为传播的佛道思想大有关系[①]，这是对的。可还有一点，故意渲染女侠在男女关系上的“不近人情”，更容易突出其“神秘感”，与其奇异的本领和隐晦的身份相吻合。

明代小说中男侠不近女色（如《赵太祖千里送京娘》中的赵匡胤），女侠能守贞节（如《程元玉店肆代偿钱　十一娘云岗纵谭侠》中的韦十一娘），无“性”无“情”似乎是侠客的共同特征。赵道姑为考验韦十一娘戒淫的定力，甚至不近人情地导演了一场“假强奸”；而赵匡胤的“坐怀不乱”，则是以京娘的“悬梁自缢”为代价——如此绝情禁欲的侠客，虽则不甚可爱，倒是与《水浒传》中众多“并无淫欲邪心”的好汉相通。何以小说家要着力宣传“英雄不好色”的观念，这里不作深究[②]；只是想将其作为一个既定事实，用来衡量清代侠义小说发生的变化。

在侠义小说中，采花贼是最可恨的，真正的侠客必得而诛之（如《施公案》中的双飞燕，《三侠五义》中的花蝶），此其一；学武者最好不近女色，北侠欧阳春与云中鹤魏真之所以武艺特别高强，就因为二人都是“一世童男”（《小五义》），此其二；倘若有合适的女子，侠客不妨娶亲，有妻子不妨碍甚至有

① 参阅龚鹏程《大侠》（锦冠出版社，1987年）第七章“唐代的侠与剑侠”。

② 可参阅孙述宇《水浒传的来历与艺术》（明报出版部，1984年）中第三部“红颜祸水”章和龚鹏程《大侠》第65页。

利于行侠（如《三侠五义》中的展昭，《施公案》中的黄天霸），此其三。前两者与明代小说中的侠客无异，后者则是清代小说家的“发明”；而这一“发明”部分得益于前此风行一时的风月传奇。

侠义小说中的男女侠客成婚，照样是“门当户对”，不过改“男才女貌”为双方均“武艺过人”；因都是侠客，故不再“一见钟情”，而是“不打不相识”。《水浒传》中也有能干的女性，扈三娘色艺俱佳，可被宋江配予矮脚虎王英，好不冤枉；顾大嫂有智有谋，不愧模范妻子，可又“眉粗眼大，胖面肥腰”，形象欠佳。而侠义小说中的女侠，则几乎无一不“才貌双全”。若月华敢与展昭比剑定婚（《三侠五义》），张桂兰则声明非比武不肯出嫁（《施公案》），足见其武艺非同一般；更难得的是其“庄静秀美”、“惊为天人”——虽不像风月传奇满纸“沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌”，可也不忘渲染女侠之娇艳。

此等侠女，侠士自是求之不得。用黄天霸的话来说：“我得了一个才貌兼全的老婆，也可助我一臂之力。”（《施公案》第254回）实际上这些才貌兼全的女侠，日后也真的大有作为：黄天霸的妻子协助破假知县案，艾虎遇难则幸有武艺高强的夫人相救。从“女人祸水”到“妻子有用”，这固然是一大进步，可女侠只是男侠的“帮手”而不是“情侣”，作家只对他们结合的社会效果感兴趣，而不关心他们各自的感情变化。

不过，男女侠客的结合，毕竟预示着注重言情的风月传奇对“粗豪”的武侠小说的渗透。就在风月传奇“如火如荼”的年代，尚有一部《好逑传》，颇有调和“侠”、“情”的意思。此书又名《侠义风月传》，既有“侠义”，又有“风月”，文武双全。“谁知妾侠郎心烈，不要到温柔”——故事毕竟还是温柔的故事，只是人物突出其侠烈的性格，若铁中玉一出场便以当今郭解自任，与人排忧解难。

“才子佳人”一变而为“侠男烈女”，再变则为“英雄女将”。英雄临阵结亲（如杨宗保、薛丁山），不单化干戈为玉帛，而且多了个既美貌且武艺高强的好帮手。这一点对侠义小说家

颇有启示：侠客不妨娶亲，好汉不妨多情。用《儿女英雄传》作者的话说就是：

> 殊不知有了英雄至性，才成就得儿女心肠；有了儿女真情，才做得出英雄事业！（《缘起首回》）

“英雄”与“儿女”的结合，不单影响了侠客形象的塑造，而且部分改变了小说的结构技巧。《儿女英雄传》不以写侠客为主，结构上并不典型；《绿牡丹》中江湖女侠花碧莲与将门虎子骆宏勋的婚恋故事，则是小说发展的一条重要线索。日后出现的无数以侠客姻缘作为小说结构主线的小说，在此已可见端倪。

对于说书场中的听众以及通俗小说的读者来说，听故事读小说只是一种娱乐。娱乐者难得思索，往往是希望得到一种替代性的满足。因此，最好是先苦后甜。“善人必获福报，恶人总有祸临”，还只是普通的说法；要真的“使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时”[①]，大概非“十全大补”不可。这种阅读心理，使得单纯“缠绵悱恻”的风月传奇，或“粗豪脱略”的侠义小说，都很难完全令人满意。“儿女”与“英雄”，或曰“情”与“侠”的结合，可谓势在必行。只不过限于才气与文学修养，侠义小说家这一步迈得并不大，以至常为史家所忽略。

① 问竹主人：《〈忠烈侠义传〉序》。

第四章

20世纪武侠小说



《剑侠传·潘扆》

梁启超等人倡导的“新小说”兴起以后，曾于上世纪下半叶风行一时的侠义小说从此一蹶不振。新小说家尽管盛赞《水浒传》“鼓吹武德，提振侠风”①，而且主张小说创作“演任侠好义、忠群爱国之旨”②，甚至出现“以侠客为主义，故期中各册，皆以侠客为主”的小说杂志③，可实际出版的小说中，虽偶尔也有一点任侠的情节，但作用微乎其微。作者、读者和论者关注的都不是侠义小说这一小说类型，而是“忠群爱国之旨”。《女侠客》、《侠义佳人》、《爱国双女侠》等小说创作，与原有的侠义小说几乎毫无相通之处；《新儿女英雄传》、《新七侠五义》或者《八续彭公案》之类仿作续作，艺术上又缺乏创造力，很难引起广泛兴趣。直到1923年平江不肖生的《江湖奇侠传》出版，以侠客为主要表现对象的小说才重新走红。此后数十年，武侠小说大量问世，成了小说市场上销售数最大的小说类型。

《江湖奇侠传》后的武侠小说，在整体风格上，与《三侠五义》为代表的侠义小说有很大差别，这一点早为学界所公认。有争议的是关于新、旧武侠小说的划分。50年代以后，由于政治上的原因，大陆上武侠小说销声匿迹，港台的武侠小说则大为发展，并且出现金庸等名家。为示区别，论者以此为界，划分旧派武侠小说与新派武侠小说。可在我看来，这两者之间有千丝万缕的联系，金庸、古龙等人都不否认其深深得益于平江不肖生、还珠楼主等人作品，小说中也随处可见其承传痕迹。更重要的是，作为一种小说类型，其基本精神和叙述方式，并没有发生根本性变化。单独把《江湖奇侠传》和《天龙八部》放在一起，当然天差地别，可倘若考虑到顾明道、宫白羽、王度庐、朱贞木、郑证因、还珠楼主等人的贡献，则这一变化顺理成章，没有什么突兀之感。因此，我怀疑当初立论区分新、旧武侠小说者，更多的是出于地域和政治上的考虑，而不是由于艺术把握的需要。

不否认梁羽生、金庸、古龙等人的才华及其独创性，这里

① 《小说丛话》中定一语，《新小说》第15号，1905年。
② 侠民：《〈新新小说〉叙例》，《大陆报》第2卷第5号，1904年。
③ 《〈新新小说〉特白》，《新新小说》第3号，1904年。

强调的是，从20年代到80年代中国的武侠小说，都从属于同一小说进程。其间政权的更迭及创作中心的转移，并没有中断这一进程，也谈不上“另起炉灶”。古龙在谈到“我们这一代的武侠小说”时，也是从平江不肖生的《江湖奇侠传》算起，只不过突出《蜀山剑侠传》、《铁骑银瓶》和《射雕英雄传》等小说在这一发展过程中的阶段性转折意义（《〈多情剑客无情剑〉代序》）。比起与清代侠义小说的距离来，新、旧武侠小说的分界不是十分重要。因而，本章将这70年的武侠小说作为一个整体看待，考察其表现特征及发展趋向。

一

清代侠义小说中，有作家独立创作的（如《儿女英雄传》），但不少是文人根据说书艺人的底本加工而成的，这一点与本世纪的武侠小说大有差别。《三侠五义》经过问竹主人的“翻旧出新，添长补短”与入迷道人的“从新校阅，另录成编”①；其所据底本《龙图耳录》又是根据石玉昆的说唱记录整理而成（起码删去唱词）；即便保留说唱形式的“按段抄卖”的“石



《水浒叶子·浪里白跳(条)张顺》

---

① 参阅问竹主人和入迷道人分别为《忠烈侠义传》作的序。

派书”，也不能保证不失石氏说书神韵。《三侠五义》不等于石玉昆的说唱，而石氏说唱《龙图公案》时，又袭用了不少前人材料①，这些都与后世的“著作观念”不同。刊本《三侠五义》之所以一开始就署“石玉昆述”而不称“石玉昆著（撰、编）”，或许正是有感于此。其他如《小五义》、《永庆升平》等，也是据说书整理而成，只不过缺乏原始记录可供比较，我们对具体整理过程及整理者的贡献不甚了然。不过，说清代侠义小说带有明显的民间文学色彩，或者如鲁迅说的，“甚有平话习气”，“正接宋人话本正脉”②，大概是没有疑问的了。即使是文人独立创作的，也可能如文康，“习闻说书，拟其口吻”，故其作品“遂亦特有‘演说’流风”③。

20世纪中国的武侠小说，虽沿用说书口吻，也借用一点民间传说和前人笔记，但基本上是作家独立创作的“通俗艺术”。阿诺德·豪泽尔在分析民间艺术和通俗艺术时称：前者以乡村居民为服务对象，生产者和消费者之间界限模糊；后者则为满足没有受过良好教育的城市公众的娱乐需要而创作的，其中消费者完全处于被动地位，生产者则是能满足这种不断变化的需要的专业人员。至于艺术风格，“民间艺术的路子比较简单、粗俗和古朴；通俗艺术尽管内容庸俗，但在技术上是高度发展的，而且天天有新花样，尽管难得越变越好”④。这一分析大体适应于清代侠义小说与20世纪武侠小说的区别。而探讨这一区别的形成，不能不涉及各自不同的生产方式。

本世纪初，伴随着新小说兴起的，是小说市场的日益扩大。销售小说可以获利，创作和翻译小说因而也就成了文人可能的谋生手段⑤。这对武侠小说的发展路向，起决定性影响。石玉

---

① 参阅胡适《〈三侠五义〉序》（《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社，1988年）和孙楷第《包公案与包公案故事》（《沧州后集》，中华书局，1985年）。

②③ 鲁迅：《中国小说史略》第二十七篇“清之侠义小说及公案”，《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版。

④ 阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》中译本第213页，学林出版社1987年版。

⑤ 参阅拙著《二十世纪中国小说史》第一卷第三章“商品化倾向与书面化倾向”，北京大学出版社1989年版。

昆、哈辅源的说书，当然含有对经济效益的追求，刊刻者也不一定都如郭广瑞所自诩的纯为忠义，“非图渔得”（《〈永庆升平〉序》），可毕竟文人进行小说创作或整理时，都并非将其视为直接的商品生产。不是不为，而是不能，其时刊刻小说不一定能牟利，作家更不靠此谋生。而本世纪的武侠小说创作则不同，其中小说市场的商品经济的决定性作用是赤裸裸的。小说的商品化以及作家的专业化，成了这一时期武侠小说最明显的特征之一。

不是每种小说都能转化为直接的生活资料，只有读者面广销售量大的作品才能获利。职业作家不能不更多考虑市场的需要，而不是内心的创作冲动。写什么怎么写很大程度上取决于以书商为代表的读者口味。读者量的剧增，与作家的经济效益相关，更与小说本身的商品化程度成正比。也就是说，并非作家写出来后才风行才获利，而是作家为了风行为了获利而写作。武侠小说作为一种小说类型，由于投合孤立无援的中国人的侠客崇拜心理和喜欢紧张曲折情节的欣赏习惯而可能风行，经由书商和作者的通力合作批量生产，很快成为20世纪中国最受欢迎的通俗艺术形式。

一旦成为以追求经济效益为主的通俗艺术，就很难摆脱市场规律的制约。30年代就有人在批评武侠小说缺乏艺术价值时，引进了作者—读者—出版者都受制于“生意经”这一“三角式‘循环律’”，并试图靠引进“严正的批评”来冲击这一恶性循环[①]。可倘若书商真的如郑逸梅所说的“非武侠不收，非武侠不刊”[②]，通俗小说家们能抗拒这种诱惑而不趋之若鹜吗？30年代的不少武侠小说家如顾明道、陆士谔、孙玉声等，原都以言情小说、社会小说名家，可风气一转，全都写起武侠小说来。当年擅长《香闺春梦》、《茜窗泪影》的李定夷，居然也能走出“深闺”闯荡“江湖”，写起《僧道奇侠》、《尘海英雄》来，不

① 说话人：《说话（九）》，《珊瑚》第21号，1933年。

② 郑逸梅：《武侠小说的通病》，《小品大观》，校经山房，1935年。

能不令人感慨市场规律的残酷无情以及由此引起的文学风气的瞬息万变。风气所及，连言情小说名著如《啼笑因缘》也都被要求添上两位侠客，要不“会对读者减少吸引力”；而作者尽管不以为然，也不能不照办[①]。

作家或许不满足于随波逐流、可既然“卖文为生”，岂能不“顺应潮流”？除非你另有生活来源，不急着把文稿换成柴米油盐，才有可能关起门来想写什么就写什么。李定夷找到固定职业后不再写小说，平江不肖生供职国术馆后“退出说林，不愿更为冯妇”[②]，而白羽据说也对写武侠小说换钱引以为辱，“不穷到极点，不肯写稿”[③]。这里固然有可能作者本来就不大喜欢小说创作这一行，只不过阴错阳差居然借此谋生，一有机会当然不妨转行；但更大的可能性是作家对以金钱为后盾的小说市场的压迫感到屈辱和愤怒。当然，也有人写武侠小说赚了大钱，不必再为生计而卖文。但像金庸那样，于创作的巅峰状态毅然宣布封笔并重新修改旧作以求艺术的完善的，实属凤毛麟角。绝大部分武侠小说家要不写顺写滑写腻了，不断重复别人也重复自己；要不被突然的政治变故剥夺了写作权利（如王度庐、还珠楼主），极少能“衰年变法”出奇制胜的。对市场需要的过分依赖（否则无法畅销），使得武侠小说家很难摆脱这种“宿命”。

武侠小说作为一种通俗艺术，主要是满足城市公众消遣和娱乐的需要，这就难怪其创作中心依次是上海、天津、香港、台北等商品经济比较发达的大都市。对于没有受过良好教育因而缺乏欣赏高雅艺术能力的城市大众来说，武侠小说正合他们的胃口。生活中不能没有娱乐，小说艺术本来就有一定的娱乐性，问题是武侠小说家中颇有将消遣和取乐作为艺术的惟一目的的。因而在整个 20 世纪，武侠小说一直受到文人作家和学者

---

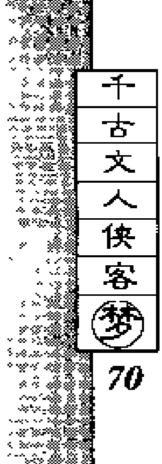
① 张恨水：《我的写作生涯》第 45 页，四川人民出版社 1981 年版。
② 郑逸梅：《不肖生》，《鸳鸯蝴蝶派文学资料》，福建人民出版社 1984 年版。
③ 叶冷：《白羽及其书》，《鸳鸯蝴蝶派文学资料》。

的排斥。五四新文学家对此类作品大都不屑一顾，对其广泛流行持非常严厉的批评态度，以为其“关系我们民族的运命”①，甚至为嘲弄中国人的侠客崇拜而呼唤“中国的西万谛斯”②。这种价值取向及审美态度一直延续至今。尽管80年代金庸等人的作品风行大陆，引起部分学者的关注，但正统文化人心目中的武侠小说仍是毒害青少年的“文化垃圾”。

说武侠小说是小市民的“迷魂汤”，使其“从书页上和银幕上得到了‘过屠门而大嚼’的满足”③，“悬盼着有一类‘超人’的侠客出来”，以此“宽慰了自己无希望的反抗的心理”④，其社会效果是“济贫自有飞仙剑，尔且安心做奴才”⑤……茅盾、郑振铎、瞿秋白的这些批评，大体上是中肯的。可过分强调小说的教诲功能而完全否认其娱乐色彩，并进而从思想倾向上全盘否定武侠小说，则又未必恰当。反过来，武侠小说家为争取正统文人的承认，努力申说其载道的创作意图，如顾明道自称“余喜作武侠而兼冒险体，以壮国人之气”（《武侠小说丛谈》），文公直则“志欲昌明忠侠，挽颓唐之文艺，救民族之危亡”（《〈碧血丹心大侠传〉自序》），这些说法又都显得牵强。武侠小说作为一种通俗艺术，首先考虑的是如何才能被广大读者接受并转化为商品，而不是传播哪一种思想意识。指责作家有意毒害青少年，或者赞扬其弘扬爱国精神，其实都不得要领。武侠小说中当然会有思想倾向，但这种思想倾向往往是社会普遍认可的道德准则。作家们既不会冒险提倡新的思想观念，也不会死抱住明显过时的伦理准则。历时地看，武侠小说中侠客从追随清官到反抗朝廷，再到追求个人意识，当然变化极大；可跟同时代其他文学及人文科学著作比较，不难看出，武侠小说在思想观念上，与整个时代思潮大体上保持“慢半拍”这么一种不即不离的姿态。既不前卫，也不保守，基本态度是“随

---

①④ 郑振铎：《论武侠小说》，《海燕》，新中国书店，1932年。
②⑤ 瞿秋白：《吉诃德的时代》，《北斗》第1卷第2期，1931年。
③ 沈雁冰：《封建的小市民文艺》，《东方杂志》第30卷第3号，1933年。



大流”。

在这一点上，金庸的态度是明智的。尽管其小说在同类作品中最具哲理色彩，但从不卖弄其“思想性”，反而坦然承认：“武侠小说虽然也有一点点文学的意味，基本上还是娱乐性的读物。”[①] 金庸甚至自称只是一个“讲故事人”，“我只求把故事讲得生动热闹”（《一个“讲故事人”的自白》）。其实这要求并不低，而且更切合武侠小说这一小说类型的特点。也只有在此基础上，所谓“描写人的生活或是生命”，表现某种“政治思想”或“宗教意识”，才有实际意义（同上）。这么说，并不等于完全否认武侠小说的艺术价值，而是强调可读性及由此产生的娱乐性是这一小说类型的主要特征。

有人曾恰当地指出，金庸的小说“长篇比中篇写得好，中篇又比短篇写得好，似乎篇幅越大越能激发作者的创作才华”[②]。这一现象不只金庸独有，而是20世纪武侠小说的普遍特征。比起唐宋豪侠小说、清代侠义小说，或者比起同时代其他类型的小说，武侠小说都以篇幅长取胜。与《施公案》、《三侠五义》居然有十续、十二续不一样，好多一两百万字的大部头武侠小说，都是作家独立创作并一气呵成的。短篇小说也可以描写江湖争斗，写得好也能扣人心弦，可篇幅所限难以充分展开，更重要的是无法借紧张曲折的情节长时间吸引读者。读者希望侠客别匆匆离去，起码陪伴个十天半月；作家也不愿意三天两头另起炉灶，因此，武侠小说越写越长。除了武侠小说所追求的“气魄”需要较长的篇幅才能体现外，还必须考虑到其大都是先在报刊连载然后才结集出版这一生产特点。作家随写随刊或同时给几家报刊写几部连载小说，能不接错头已经难得，要求他不断更换新题并仔细考虑各自不同的艺术构思，几乎是不可能的。赵苕狂续写的《江湖奇侠传》中有一段关于武侠小说家写

---

① 《金庸访问记》，《诸子百家看金庸》（三），远流出版公司1987年版。

② 裘小龙、张文江、陆灏：《金庸武侠小说三人谈》，《上海文论》1988年第4期。

作状况的描述，值得一读：

> 以带着营业性质的关系，只图急于出货，连看第二遍的工夫也没有。一面写，一面断句，写完了一回或数页稿纸，即匆匆忙忙的拿去换钱。更不幸在于今的小说界，薄有虚声。承各主顾特约撰述之长篇小说，同时竟有五六种之多。这一种做一回两回交去应用，又搁下来做那一种，也不过一两回，甚至三数千字就得送去。既经送去，非待印行之后，不能见面，家中又无底稿。每一部长篇小说中的人名、地名，多至数百，少也数十，全凭记忆，数千万字之后，每苦容易含糊。所以一心打算马虎结束一两部，使脑筋得轻松一点儿担负。（第 107 回）

这话虽属“小说家言”，却“基本属实”，起码张恨水就曾同时写 7 个连载长篇小说，以至被人讥为“文字机器”①。倘若收缩战线，一段时间内集中力量写好一两部长篇，情况可能会好些。同一部作品写久写长了，会慢慢心中有数，也可能突发奇想，冒出一些精彩的片段。不少成功的武侠小说头几回也都平平，写着写着就来神了，竟然越写越好。除了每部作品的篇幅拉长外，武侠小说家还喜欢用系列长篇的结构方式来吸引读者，如王度庐的《鹤惊昆仑》、《宝剑金钗》、《剑气珠光》、《卧虎藏龙》、《铁骑银瓶》是 5 部情节人物互有联系而又各自独立的系列小说，金庸的《射雕英雄传》、《神雕侠侣》、《倚天屠龙记》三部曲篇幅更长气魄也更大。当然，物极必反，过分追求大部头，可能造成文笔冗长情节重复等弊病。如还珠楼主才气横溢的《蜀山剑侠传》，到 40 年代末已出版了第 55 集近 400 万字，真担心如果作者不是因政治变故被迫中止写作，照原计划写满 1000 万字，还能否保持原有的艺术水准。

---

① 参阅左笑鸿《恨水三绝》（见吉林文史出版社 1986 年版《剑胆琴心》）和张恨水《我的写作生涯》第二十七章“忙的苦恼”（四川人民出版社，1981 年）。

二



《水浒叶子·青面兽杨志》

武侠小说作为一种通俗文学，很难摆脱商品化的命运，因而始终把消闲和娱乐放在首位，这是一方面；有才华的武侠小说家总是不满足于单纯的商品化倾向及一次性消费的命运，希望在小说中增加点耐人寻味的东西以提高作品的“档次”，具体做法是增加小说的文化味道，这又是另一方面。让读者在欣赏惊心动魄的行侠故事的同时，了解中国历史、中国文化乃至中国人的精神风貌，真能做到这一点，单是文化意义便足以说明这一小说类型的存在价值。说实在的，要讲艺术性，武侠小说很难与高雅小说抗衡；可在介绍及表现中国文化这一点上，武侠小说自有其长处。商品味与书卷气之间的矛盾及调适，构成了武侠小说发展的一种重要张力。没有前者，武侠小说无法存活——金庸也是在其小说受到普遍欢迎因而收入丰厚后，才可能认真修改旧作；没有后者，武侠小说难以发展——作者及读者文化教养的迅速提高(相对于清代侠义小说)，与武侠小说日渐增加的书卷气大有关系。

武侠小说对中国文化的表现，当然不可能是全面的，无论

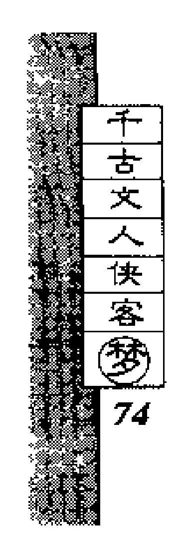
如何武侠小说不是“百科全书”或“文化史教科书”。最令人感兴趣的，是武侠小说对江湖世界、武术技击、佛道观念以及这三者所蕴含的文化味道的表现。而这，恰好是20世纪武侠小说与清代侠义小说的根本区别。

在武侠小说类型的演变中，《江湖奇侠传》的最大贡献是将其立足点重新移到“江湖”上来。唐宋豪侠小说中的侠客隐身江湖，除暴安良后即飘然远逝；清代侠义小说中的侠客则如黄天霸“看破绿林无好”（《施公案》第174回），或则杀人放火受招安，或则干脆投奔清官麾下，博得封官荫子。民国后的小说家，一则是清朝统治已被推翻，不会再颂扬贺天保们的“烈烈忠魂保大清”（《施公案》第125回）；一则受民主观念熏陶，朝廷并非神圣不可侵犯，侠客替天行道，即便“时扞当世之文罔”也无可非议。基于前者，武侠小说中出现崇明抑清倾向，《江湖奇侠传》中穿插黄叶道人、朱复等“图复明社”的情节，《蜀山剑侠传》中醉道人等自认“先朝遗民”，不愿“为异族效力”（第1集第10回）。基于后者，武侠小说中真正的侠客不愿接受朝廷封赐，柳迟救出卜巡抚后托词出走，黄叶道人实在推却不掉，也只请下全部道藏（《江湖奇侠传》第106回、第46回）；“后世”的侠客更有直接与朝廷作对的。侠客不把朝廷命官放在眼里，不再需要一名大吏来“总领一切豪俊”，也不再“供使令奔走以为宠荣”[①]，这一点十分重要。把立足点从朝廷移到江湖，不只是撇开了一个清官，更重要的是恢复了侠客做人的尊严、济世的责任以及行侠的胆识。令狐冲（《笑傲江湖》）、杨过（《神雕侠侣》）、金世遗（《云海玉弓缘》）、李寻欢（《多情剑客无情剑》）们之所以比黄天霸（《施公案》）、欧阳春（《三侠五义》）更为现代读者所激赏，其中一个重要原因，就是前者那种不受朝廷王法束缚因而显得自由潇洒无所畏惧的“江湖气”。

武侠小说中的江湖世界，大体上可分两种：一为现实存在的与朝廷相对的“人世间”或“秘密社会”，是历史上爱管闲事

---

① 鲁迅：《中国小说史略》第二十七篇。



的侠客得以生存的空间；一为近乎乌托邦的与王法相对的理想社会，那里的规矩是凭个人良心与本事替天行道惩恶扬善。就对明清秘密社会的表现而言，其他小说类型没有能与武侠小说相匹敌的。武侠小说家不见得都像姚民哀有切身生活经历，但凭借民间传说与文字资料，还是构建了一个颇为严谨复杂的江湖世界，对后人了解中国社会的另一侧面大有帮助。除宫闱秘闻、官场倾轧、边事烽火乃至百工技艺外，还有这么一个不守王法的侠客、贼寇得以隐身甚至纵横驰骋的世界，这无论如何不应为历史学家和小说家所忽视。如何评价是一回事，视而不见则无法了解中国文化的全貌。侯健曾举了这样一个有趣的例子："莫管他人瓦上霜"之类的格言在中国广泛流传，可若由此推论中国人不爱管闲事，那可就大错特错了。儒家、佛家的悲天悯人情怀，"不像不喜欢管闲事的"，而绝大多数中国人崇拜得五体投地的侠客，更是专爱打抱不平。可见"这爱管闲事，显然是我们的国民性的一部分"①。朝廷上讲规矩讲等级，不得擅自越位，否则便是犯上作乱；江湖间讲良心讲义气，凡事争一个"理"字，不在乎上下尊卑，故不妨"路见不平拔刀相助"。武侠小说中有侠客争雄也有剑仙斗法，可在爱管闲事这一点上，侠客与剑仙毫无二致。

明清以来，描写侠客的小说与秘密社会互相影响，几乎同步发展。罗尔纲曾指出《水浒传》对后世秘密社团的深刻影响②，卫聚贤则以天地会文献考证《彭公案》的本事③。但这一切都不能说明武侠小说中的江湖世界即是现实生活中的秘密社会。尽管引进了江湖黑话及各种秘密结社的仪式，并且以真实的江湖人物江湖故事为主线（如平江不肖生的《近代侠义英雄传》），"小说"仍然是"小说"。赵绂章《奇侠精忠传》的《自序》称：

取有清乾嘉间苗乱、教匪乱、回乱各事迹，以两杨侯、

---

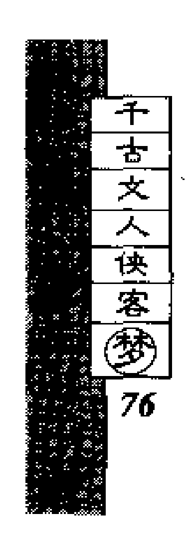
① 侯健：《武侠小说论》，《中国小说比较研究》，东大图书公司1983年版。
② 罗尔纲：《〈水浒传〉与天地会》，《会党史研究》，学林出版社1987年版。
③ 卫聚贤：《彭公案考》，《东方杂志》第44卷第7号，1948年。

刘方伯等为之干，而附以当时草泽之奇人剑客，事非无稽，言皆有物。

而其间“须眉跃跃”者恰好不是作者所着意的“言皆有物”的历史人物，而是“事近无稽”的“草泽之奇人剑客”。几乎所有武侠小说都不脱此命运，即便是梁羽生自己最得意的“忠于历史的武侠小说”《萍踪侠影》也不例外①。至于金庸“不太像武侠小说，毋宁说是历史小说”的《鹿鼎记》（《〈鹿鼎记〉后记》），离历史事实就更远了，最多只能说是“反历史”的“历史小说”。

在《笑傲江湖》、《鹿鼎记》那里，影射、反讽的意味很浓，读者容易觉察到；可实际上绝大部分武侠小说都有明显的主观色彩，只不过不一定像金庸直接指向“文革”中的个人迷信或文字狱罢了。最能体现武侠小说的主观虚拟色彩的，莫过于作为小说整体构思的“江湖世界”。在至高无上的“王法”之外，另建作为准法律的“江湖义气”、“绿林规矩”；在贪官当道贫富悬殊的“朝廷”之外，另建损有余以奉不足的合乎天道的“江湖”，这无疑寄托了芸芸众生对公道和正义的希望。在江湖世界中，人类社会错综复杂的政治、军事、经济斗争，一律被简化为正邪善恶之争，斗争形式也被还原为最原始的生死搏斗，而决定斗争胜负的主要因素则是双方各自武功的高低。靠自己的能力（武功）来决定自己的命运，这在一个等级森严戒律繁多的社会里，无疑是激动人心的。更何况武学与人道相通，“邪不压正”的通例更具童话色彩。用侠客纵横的江湖世界，来取代朝廷管辖的官府世界，这使得武侠小说不能不带虚拟的色彩。而小说中的“江湖世界”，也只有作为虚拟的世界来解读才有意义。追求不受王法束缚的法外世界、化外世界，此乃重建中国人古老的“桃源梦”；而欣赏侠客的浪迹天涯独掌正义，则体现了中国人潜在而强烈的自由、平等要求以及寻求精神超越的愿望。可如果过分将其坐实，那么“江湖世界”实在并不值得羡

① 尤今：《寓诗词歌赋于刀光剑影中》，《梁羽生及其武侠小说》，伟青书店1980年版。



慕，侠客的动辄杀人也不十分可爱：

> 武侠小说看起来是一个浪漫美丽的世界，但实际上是一个很不理想的社会；一个只讲暴力、不讲法律的社会①。

金庸这段“自我消毒”的话，或许正是针对那些过分认真的武侠小说迷而发的。

武侠小说的中心是“以武行侠”。梁羽生称侠是灵魂，而武只是躯壳，故“与其有‘武’无‘侠’，毋宁有‘侠’无‘武’”②。可在实际创作中，“武”的作用实在太大了，以致不可想像不会武功者能成为武侠小说的主角。段誉出场时确实不会武功，可最后还不是以六脉神剑纵横天下（《天龙八部》）？韦小宝不算真正的侠客，可既然混迹江湖，就免不了“匕首、宝衣、蒙汗药”三大法宝外加保命的“神行百变”（《鹿鼎记》）。不管你怎么看，武侠小说很大成分是靠精彩的打斗场面来吸引读者的。光有侠骨而无武功，在江湖上自家性命尚且难保，哪里还谈得上“替天行道”？从唐宋豪侠小说，到清代侠义小说，再到本世纪的武侠小说，一个突出的变化就是作家越来越注意渲染侠客的打斗本领及打斗过程——不但要打赢，而且要打得好看。所谓打得好看，一是打斗中奇峰突起变化莫测，一是于一招一式中体现中国文化精神，写出“剑”中之“书”。前者容易做到，后者则可能是“虽不能至，心向往之”。

从唐传奇起，小说中的侠客一直分为两个系列：一为武艺高强但仍属凡胎的“侠客”，一为身剑合一已近乎神仙的“剑仙”。虽说也有“侠客修成得道，叫做剑仙”（《七剑十三侠》第9回）的说法，可两者习武的过程及打斗的方式相差实在太大，很难混为一谈。论本领高低，侠客自然不是剑仙对手。侠客“虽是武艺不错，然完全是血肉之躯，怎能抵敌道家的宝物”（《江湖奇侠传》第104回）。常人任你内外功练到绝顶，也不能

---

① 黄里仁：《掩映多姿跌宕风流的金庸世界》，《诸子百家看金庸》（三）。

② 佟硕之（梁羽生）：《金庸梁羽生合论》，《梁羽生及其武侠小说》，伟青书店1980年版。

奈何剑仙分毫；许钺枪法再厉害，莹姑剑光一放，也只能"闭目等死"（《蜀山剑侠传》第2集第9回）。武侠小说喜欢写擂台，可武侠小说本身不是擂台，不以武功决高低；本领远不如剑仙的"完全是血肉之躯"的侠客，居然赢得更多读者的喜爱。原因是"道一声疾，身剑合一，化道青光，破空飞去"的剑仙（《蜀山剑侠传》第1集第12回），过分依赖法宝，其打斗未免显得单调。不若仗剑的侠客，招式变幻无穷，可仍在人力所能达到的极限之内，显得可亲可信可爱。更何况"剑为兵家之祖"（《蜀山剑侠传》第1集第1回），千百年来无数壮士为剑术的发展呕心沥血，无数骚人为宝剑的光华歌吟赞叹，宝剑成了最适合于侠客打斗的而且最有文化味道的兵器。如果说50年代以前的武侠小说，有重剑术（侠客）与重法宝（剑仙）之分，那么梁羽生、金庸基本上是综合这两种倾向，在平江不肖生、郑证因等的剑术拳脚之上，再添上一点还珠楼主的"百里传音"、"天膺解体"之类神奇的道术。只是不再有"学道飞升"一类的仙话，逍遥子本领再高强，也无法逃过生死大限，最多也只是将毕生修炼的神功尽数注入弟子虚竹体中（《天龙八部》）。

以剑为主但不排除其他辅助性的兵器或道术，武侠小说中的侠客于是"仗剑出门去"（崔颢《游侠篇》），"抚剑独行游"（陶潜《拟古》），为人间平不平，报恩仇。这其间，"剑"不只是一种杀人利器，而且是一种大侠精神的象征，一种人格力量乃至文化传统的表现。在这意义上，"剑"中不能没有"书"。不妨将金庸第一部武侠小说的书题《书剑恩仇录》，作为这一小说类型的典型意象。"恩仇"为行侠目的，"书剑"乃行侠手段；"剑"中之"书"保证了侠客不至沦为残酷无情的职业杀手，更保证了武侠小说不只是一览无余的"满纸杀伐之声"。

以佛法化解恩仇，未见得十分高明。是否真能如《天龙八部》中老僧所断喝的，"四手互握，内息相应，以阴济阳，以阳化阴，王霸雄图，血海深恨，尽归尘土，消于无形"（第43章）实在没有把握。不过，于小说中谈佛说道——不只是满场袈裟道袍，而是将佛道观念内化在小说的整体构思乃至具体叙述中，这无疑是20世纪武侠小说中最突出的"书卷气"。

从唐传奇到新派武侠小说，在这大约一千二百多年的发展

历程中，武侠小说与佛道结下了不解之缘。佛家的轮回、报应、赎罪、皈依等思想，道教的符咒、剑镜、望气、药物等法宝，都是武侠小说的基本根基；更何况和尚道士还往往亲自出马，在小说中扮演重要角色。可以这样说，没有佛道，英雄传奇、风月传奇、历史演义、公案小说照样可以发展，而武侠小说则将寸步难行。侠客可以不识僧道，写侠客的小说却总是跟僧道有点瓜葛，以至梁羽生将具备一定的关于佛道的知识修养作为武侠小说家的基本功①。以唐传奇中最著名的三篇豪侠小说为例：红线夜行时“额上书太乙神名”（《红线传》），聂隐娘杀人后“以药化之为水”（《聂隐娘》），虬髯客善望气故不与真天子争位（《虬髯客传》），三者都与道术有关；且三者都以某种形式的“隐退”为归宿（而不只是功成不图报），更隐约可见佛道观念的影响。至于以僧人为侠客，《酉阳杂俎》中的《僧侠》和《古今小说》中的《杨谦之客舫遇侠僧》早有先例，只不过此等侠僧只穿袈裟不做佛事，言谈举止全无出家人的味道。一直到晚清的《儿女英雄传》和《三侠五义》，其中和尚道士仍只会打斗，丝毫不懂佛理道义。淫僧恶道自不在话下，作为正面英雄描写的高僧圣道，也都不念经不参禅，除了一套僧衣道袍，与世间俗人竟毫无差别。平江不肖生开始认真地在小说中摆弄佛道，和尚道士明显长见识；还珠楼主的《蜀山剑侠传》将儒道释三家思想学说融为一体，而又不乏自我作古的勇气，其气魄之宏大，想像力之丰富，以及对佛学别具慧心的领悟，在同类作品中实属罕见；到了金庸的《天龙八部》和《笑傲江湖》，佛道思想已渗入小说中并成为其基本的精神支柱，高僧圣道也真正成为有血有肉的艺术形象，不再只是简单的文化符号。在20世纪的中国，佛、道因其不再在政治、文化生活中起重要作用而逐渐为作家所遗忘。除了苏曼殊、许地山、林语堂等寥寥几位，现代小说家很少认真以和尚道士为其表现对象，作品中透出佛道文化味道的也不多见。倒是在被称为通俗文学的武侠小

---

① 梁羽生所说的武侠小说家必备的“宗教修养”，主要是佛道，因为“十本武侠小说起码有九本写到和尚”（参阅《梁羽生及其武侠小说》中《从文艺观点看武侠小说》一文）。

说中，佛道文化仍在发挥作用，而且取得了前所未有的成就。以至可以这样说，倘若有人想借助文学作品初步了解佛道，不妨从金庸的武侠小说入手。

三

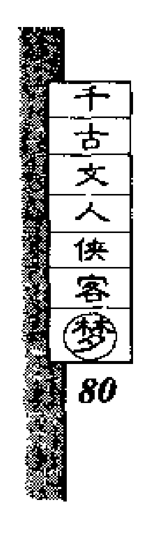
梁羽生在化名佟硕之的《金庸梁羽生合论》中，对武侠小说的发展前景作了如下描述：

> 此时此地，看看武侠小说作为消遣，应该无可厚非。若有艺术性较高的武侠小说出现，更值得欢迎。但由于武侠小说受到它本身形式的束缚，我对它的艺术性不抱过高期望。



《水浒叶子·浪子燕青》

所谓武侠小说“本身形式的束缚”，主要是指作为一种通俗小说，难免受小说市场及大众阅读心理限制，很难从事真正具有开拓意义的艺术探索——所有的探索者都是孤独而寂寞的，其著作绝不可能迅速畅销。读者越多，其消费行为越缺乏鉴别性，越容易接受粗俗的程式化的作品。反过来，要使作品畅销，就不能不使用大众“喜闻乐见”的通用规则。某种小说技法（情节安排、人物造型、武打设计等）一旦获得成功，众人马上一拥而上，再新鲜的东西，



重复千百遍也就成了俗不可耐的老套。创新者没有“专利权”，同行可以无限量“复制”，这是武侠小说艺术水准不高的原因之一。

艺术家的命运，本来就是迎接各种挑战，尤其是在克服各类自身的局限中发挥其才华。武侠小说家面对这一小说类型的内在缺憾，首先必须考虑从何处入手，既提高武侠小说的艺术性，又不抛弃广大读者。从平江不肖生、还珠楼主到金庸、古龙，都在从事这一努力，只不过努力方向不大一样罢了。

古龙曾慨叹武侠小说“落入了一些固定的形式”，希望通过求变求新恢复其艺术魅力：

> 武侠小说既然也有自己悠久的传统和独特的趣味，若能再尽量吸收其他文学作品的精华，岂非也同样能创造出一种新的风格，独立的风格，让武侠小说也能在文学的领域中占一席地，让别人不能否认它的价值，让不看武侠小说的人也来看武侠小说！（《〈多情剑客无情剑〉代序》）

古龙的愿望代表了20世纪一大批有见识的武侠小说家的共同追求，这一追求无疑值得尊重。在某种意义上说，武侠小说家的这一追求已经部分实现了。今天阅读武侠小说的，已不限于艺术鉴赏力不高的“贩夫走卒”，受过良好教育的知识分子中也有不少武侠小说迷。80年代中国大陆掀起的金庸热，甚至使得大学生中谈金庸成为一种时髦。至于武侠小说的文学价值，基本上也得到了承认，起码至今仍坚持武侠小说不是文学的人已大为减少。评价高低是一回事，既然《三侠五义》可以是文学作品，《天龙八部》为什么就不能是？比起同时代的高雅小说来，武侠小说在艺术上可能显得粗糙；可武侠小说确实在发展，在“尽量吸收其他文学作品的精华”而显得日渐成熟——比较同是名家名作的《江湖奇侠传》和《笑傲江湖》，这一点不难看出。

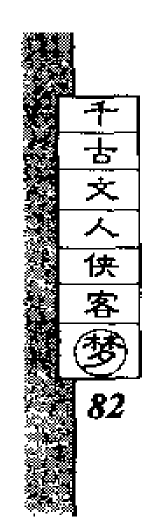
20世纪武侠小说在艺术上的发展，除了增加文化味道（书卷气）外，主要是突出小说的情感色彩。“‘武’、‘侠’、‘情’

可说是新派武侠小说鼎足而立的三个支柱"[1] ——梁羽生所说的"情"专指男女侠客间的爱情，我把它扩展到一般的情感和心理；梁氏以为此"情"乃50年代以后港台武侠小说家的专利，我则追根溯源，将其视为30年代以来武侠小说发展的新趋势。

从唐传奇开始，伴随着"世人/侠客"这一对立出现的，是"有情/绝情"这一分野。小说中侠客之"绝情"，有的有宗教背景，非如此不能获得神奇的本领，有的则是读者出于善意，不希望心目中的偶像世俗化。"与众不同"的侠客，要拯世济难，需经受各种考验，其中自然包括性（色）的诱惑。侠客被世人安置在"我—他"而不是"你—我"的人际关系结构中，理想化神秘化的同时，也就意味着被抽象化——曾经龙腾虎跃血肉丰满的侠客，终于成了寄托芸芸众生被拯救意愿的文化符号。在诗文、戏曲中，这种倾向尤为明显；小说的情况相对好些。侠义小说中的侠客也有相当性格化的，如《三侠五义》中的白玉堂、《施公案》中的黄天霸；可作者仍然不敢触及人类最普遍可又最神秘的男女之情。故小说在草泽英雄的粗豪脱略外，似乎很难再有进一步的开掘。

武侠小说不管发生多大变化，始终是作为"淫词艳曲"、"脂粉之谈"的对立面出现的。在"英雄"与"儿女"这人类最本原的两大冲动中，武侠小说选择了前者，故对"儿女情"有所忽略，那是完全可以理解的。问题是武侠小说家对"儿女情"远不只是忽略，而是近乎仇视——将其视为侠客修道行侠的巨大障碍。这一倾向在20世纪武侠小说中依然存在，尤其是那些将获得武功与道术视为最高目的的小说中。这样做主要还不是出于伦理方面的考虑，而是习武与学道本身的要求——人非太上，孰能忘情？不加制御，一旦把握不住，很可能毁了"道基"或者"功法"。也就是说，侠客惧怕的实际上不是儿女之情，而是男女之欲。至于是否一泄童阳就无法修得上乘武功，各家众说纷纭；可侠客之必须戒淫不只是一种道德要求，则是大部分

[1] 《金庸梁羽生合论》。



武侠小说所共同设定的。对于习武的人来说，“越是不近女色越好”（《江湖奇侠传》第88回）；而学道之人，“意愿坠入情网”，就是“心不向上”，“不想修成正果”（《蜀山剑侠传》第6集第8回）。无论学道还是习武，侠客都不允许放纵自己的情欲。固然，练功到一定阶段，能部分消解这种情欲，可还是需要侠客凭借坚强意志来抵御诱惑。实行性禁忌的侠客，之所以对淫僧、采花贼格外痛恨，必诛之而后快，并不完全出于道德义愤，潜意识中或许含有嫉妒的成分——对对方的“不守规则”感到愤怒，颇有上当受骗的感觉。

中国人对处理情欲有自己独特的看法，在古代众多房中术和养生学著作中，有讲采阴补阳以致神仙者，也有讲皓齿娥眉乃毒药猛兽者，但大多数态度持中：

> 人复不可都绝阴阳，阴阳不交，则坐致壅阏之病，故幽闭怨旷，多病而不寿也。任情肆意，又损年命。惟有得其节宣之和，可以不损。（《抱朴子内篇·释滞》）

习武学道是否真得完全禁欲，不要说不同作家说法不一，同一作家同一作品中也往往自相矛盾。有不同家派要求不同的原因，但更重要的是作家在生活常识与类型要求之间拿不定主意。比如，《江湖奇侠传》中，方绍德称“要传我的道法，非童男之身不可”（第69回）；而铜脚道人则催促弟子完婚，因其认定“孤阴不生，孤阳不长，修道成功与否，并不在乎童阳”（第35回）。为了调和生活常识与类型要求之间的矛盾，武侠小说家借用古代雌雄剑的传说，弄出个双剑合则天下无敌，使得儿女情“合法化”。邪神固是凶猛，可怎禁得住欧阳后成、杨宜男夫妇“雌雄合作，双剑齐下”，不免枉自送命（《江湖奇侠传》第142回）；张丹枫、云蕾单打独斗难得取胜，可“双剑合璧，威力何止增加一倍”，故所向披靡（《萍踪侠影》第6回）。如此说来，儿女情不但无碍修道习武，还有“助修”的作用。

可如果男女侠客之所以联手乃至成婚，主要目的是调阴阳

合雌雄以提高打斗能力，那么儿女情实际上并没有得到真正的肯定。尽管岳剑秋、方玉琴师兄妹联手闯荡江湖，可在作者最后把他们推进洞房之前，基本上是一对好搭档，而不是真正意义上的情人（《荒江女侠》）；紫玲姐妹与司徒平更绝，相约“情如夫妻骨肉，却不同室同衾，免去燕婉之私，以期将来同参正果”（《蜀山剑侠传》第6集第6回）。如此兄妹联手或者合籍双修，虽说也有婚姻形式，却被滤去了至关重要的“儿女情”。

真正写好侠客的“儿女情”，把所谓的“侠情小说”提高到一个新境界的，大概得从王度庐的《鹤惊昆仑》、《宝剑金钗》等算起。首先，大侠们的最高理想不再是建功立业或争得天下武功第一，而是人格的自我完善或生命价值的自我实现；其次，男女侠客都不把对方仅仅看成打斗的帮手，而是情感的依托，由此才能生死与共，产生现代意义上的爱情，也才有爱情失落后铭心刻骨的痛苦。王度庐“拟以任侠与爱情相并言之”（《〈宝剑金钗〉自序》），不同于《儿女英雄传》、《荒江女侠》之类处在于，并非只是在英雄争斗中引进哀艳故事，或者写出英雄的儿女私情，而是着力表现男女侠客由于特殊生存环境造成的复杂而微妙的感情变化。不管是江小鹤与鲍阿鸾（《鹤惊昆仑》），还是李慕白与俞秀莲（《宝剑金钗》）之间的感情纠葛，都不是一般才子佳人小说的拙劣翻版。也就是说，不是在刚猛的打斗场面中插入缠绵的言情片段来“调节文气”，而是正视侠客作为常人必然具备的七情六欲，借表现其儿女情来透视其内心世界，使得小说中的侠客形象更为丰满。这一点对后世武侠小说影响甚大。

新派武侠小说基本上反对禁欲，《笑傲江湖》和《陆小凤》都把挥剑自宫或练童子功讥为“太过阴毒”、“心理有毛病”，对其能否借此达到武学巅峰表示怀疑。如今作家笔下的侠客，大都如陆小凤“太不讨厌女人了”（《陆小凤·魂断离恨天》）。一开始可能板着面孔，可那并非寡情绝欲，而是未遇意中人。正如黄蓉说的，“大英雄大豪杰，也不是无情之人呢”（《射雕英雄传》第26回）。小龙女自幼于古墓中修习“玉女心经”，似乎真

的已经“摒除喜怒哀乐之情”（《神雕侠侣》第5回）；可一旦恋爱起来，更是一往情深无所顾忌，以致有断肠崖前的生离死别和16年后万丈深谷中的夫妇重逢。“问世间，情是何物，直教生死相许?”金人元好问这一阙“迈陂塘”，不只为《神雕侠侣》直接引录，更为无数新派武侠小说所化用。可是，武侠小说中插入儿女情事或各式悲欢离合不算太难，难的是此情虽痴此事虽奇，仍不违人情物理。不是事实上可能不可能，而是揆之情理可信不可信。也就是说，这一激动人心的悲欢离合是否合乎人物性格。用金庸的话来说就是：

> 杨过和小龙女一离一合，其事甚奇，似乎归于天意和巧合，其实却须归因于两人本身的性格。（《〈神雕侠侣〉后记》）

小龙女若非天性淡泊，决难在谷底长期独居；而杨过如不是天生情种，也不会跃入万丈深谷。这一对夫妇之所以能在16年后谷底重逢，除各种机缘遇合外，毕竟与其自身的气质情趣大有关系。

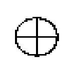
正是从写情的目的在于凸现侠客形象以及写情必须合乎人物性格这一角度，我们不应只关注得“情之正”的杨过、小龙女们①，而且更应关注那些有各式各样缺憾的“男女之情”：莫名其妙的“情痴”、失之交臂的“苦恋”、明知无望的“单相思”以及误人歧途的“性变态”。这些不大为一般读者欣赏的描写，往往对丰富武侠小说的文化内涵及艺术品格起作用。金庸笔下的人物之所以比梁羽生的人物有光彩有深度，很大程度上取决于前者不只善写“情之正”，而且善写“情之变”，故能表现更为复杂多变的人物心理，更合乎现代读者的审美趣味。

研究者喜欢谈论武侠小说如何接受高雅文学的影响，比如

---

① 倪匡称：“《神雕侠侣》从头到尾、整部书，都在写一个‘情’字。”（《我看金庸小说》第33页，远流出版公司，1987年）。

梁羽生之偏于中国古典诗文，白羽之接受五四新文学传统，金庸之重视西方现代文艺，古龙之借鉴日本推理小说……但所有这些都有割裂作品或以偏概全的危险。武侠小说家希望“吸收其他文学作品的精华”，并不限于一家一派；“多而杂”恰恰是其引进借鉴高雅文学的一大特点。除非作更加精细的研究，否则单凭印象，很容易将高雅文学与通俗文学之间错综复杂的关系简单化。高雅文学对20世纪武侠小说的影响，最值得注意的，不是某位作家某部作品中的某种表现技巧，而是从总体趋向上使得武侠小说家不再局限于讲述紧张曲折的故事，意识到“我写武侠小说是想写人性，就像大多数小说一样”（金庸《〈笑傲江湖〉后记》）；“只有‘人性’才是小说中不可缺少的”（古龙《〈多情剑客无情剑〉代序》），因而集中精力关注人物的命运和感情。注意人物心理的表现及人物性格的刻画，这是20世纪武侠小说艺术上之所以大有进展的关键所在。



第五章

仗剑行侠



《剑侠传·丁秀才》

一



《水浒叶子·两头蛇解珍》

古侠并不一定带剑，今人心目中武功高强的侠客，基本上是唐代小说家的创造。至于有人称春秋战国之际，由于封建制度解体而形成“善长于诗书礼乐”的“游儒”与“善长于武术技击”的“游侠”，则是承袭冯友兰、顾颉刚等人的说法。冯友兰受傅斯年“诸子不同，由于他们的职业不同”说法的启发①，在《原儒墨》和《原儒墨补》二文中论证贵族政治崩坏时，下层贵族流入民间，成为以卖其技艺为生的游士，“文专家”即儒士，“武专家”即侠士②。后来顾颉刚也持这种说法，称古代文武兼修之士至此而分为二，“惮用文者归儒，好用力者为侠”③。关于“侠”的起源，近代以来众说纷纭，冯、顾之说也算自成体系，只是将其引入武侠小说研究则颇成问题。不论哪一家，探讨武侠文学发展都

① 参阅冯友兰《三松堂自序》第 233 页，三联书店 1984 年版。

② 冯友兰:《原儒墨》之十一“论儒侠”，《三松堂学术文集》，北京大学出版社 1984 年版。

③ 顾颉刚：《武士与文士之转换》，《责善》第 1 卷第 7 期，1940 年。

不能不溯源于《史记》，因为韩非虽有“儒以文乱法，而侠以武犯禁”（《韩非子·五蠹》）之说，可语焉不详；只有到司马迁为游侠作传，才为古侠勾勒出一个较为清晰的形象。而恰恰是《史记》中的游侠，大都并非武功高强，其行侠并不仗剑。游侠之立身扬名，靠的是结私交，讲义气，重然诺，轻生死，言必信，行必果，“不爱其躯，赴士之阨困”（《史记·游侠列传》），而不是“善长于武术技击”。这种说法不见得与韩非的话直接矛盾，因为“武”很可能不是指武术武功，而是任侠使气，放荡不羁，“动不动就想打架”[1]，或者喜欢“路见不平，拔刀相助”。

至于《史记》中真正懂点技击有些微本领的，是刺客而不是游侠；不过也说不上精通剑术，陶潜不就慨叹荆轲“惜哉剑术疏，奇功遂不成”（《咏荆轲》）吗？令千古文人感叹噫嘻赞叹不已的，不是其并不怎么高超的武功，而是其胆识义气和牺牲精神。尽管后世常常把游侠和刺客混为一谈，但司马迁是严守两者之别的。除了前者不一定擅长剑术，也不一定杀人报仇外，更重要的是游侠的行侠出于公心，于乱世中拯危济弱主持公道；而刺客则只图报知己之恩，不以天下苍生为重，虽勇于献身，其行未必可嘉。明人陈懿典称“专诸助篡，聂政借躯，报一人之仇，皆不轨于正义”（《读史漫笔·刺客传》）；梁启超则将《史记·刺客列传》所述五刺客分为“为国事”、“报恩仇”与“助篡逆”三类，批评“助篡逆”的专诸乃“私人野心之奴隶”、“无意识之义侠”[2]。只是到了唐代小说家那里，“游侠”和“刺客”才明显融合，侠客也才开始变得武艺高强起来。

随着“以武行侠”观念的形成，后世武侠小说中的侠客已再不能只凭义气而没有丝毫武功了。行侠必须“仗剑”，没“剑”（武功）寸步难行；倘若自身性命尚且难保，任何济世雄心都只是一句空话。李贽《焚书·杂述》中《昆仑奴》则称：

---

① 参阅侯健《武侠小说论》，《中国小说比较研究》，东大图书公司1983年版。

② 梁启超：《中国之武士道》“凡例”及“豫让”一则识语，《饮冰室合集·专集》第六册，中华书局1936年版。

"侠士之所以贵者，才智兼资，不难于死事，而在于成事也。"这就难怪韦十一娘对"世间拼死杀人，自身不保的"不以为然，以为这类人最多只能算"有血性好汉"，并非真正侠客（《拍案惊奇》卷四）。即便如此，武侠小说家也还不愿把武功作为侠客的第一要素。《江湖奇侠传》称：

> 江湖上第一重的是仁义如山，第二还是笔舌双兼，第三才是武勇向前。（第9回）

《云海玉弓缘》中正、邪两派高手唐晓澜、孟神通都将武技本身排在第三位，所争不过在武学最高境界的理解：正派称"浩然正气"，邪派则认"勇气和胆量"（第47回）。话是这么说，可武侠小说还是不能不花大量篇幅描写技击打斗的过程，因那是广大读者的兴趣所在，也是武侠小说作为一种小说类型最重要的特征之一。

武侠小说中打斗技巧的表现，大体上经历了一个武功从低到高，描写从略到详，招式设计从摹写实战到注重美感的发展过程。这里着重从侠客的打斗能力以及蕴藏在其中的文化内涵，来剖析武侠小说中的"武"——也就是侠客行侠所倚仗的"剑"。

依照在武侠小说发展史上出现的先后，侠客的"能力"大体可分为三类：宝剑、暗器和毒药、内功及武学修养。这里所指的"打斗能力"，主要指进攻杀敌的本领，不包括防御性的或作为辅助手段的神行、隐身以及飞檐走壁。另外，武侠小说所述，既有侠客也有剑仙，虽然也有"侠客修成得道，叫做剑仙"（《七剑十三侠》第9回）一说，可剑仙口吐白光身驾祥云，且能撒豆成兵呼风唤雨，其打斗描写近乎神魔小说，非武侠小说特色，故略去不谈。

二

在英雄传奇中，东征西讨的大英雄往往是十八般武艺无不精通，尤擅长枪、大刀等长兵器；而武侠小说中的侠客一般只使用短兵器，尤善用剑。这当然跟他们各自不同的打斗方式——一阵战、马战，一单打、步战——有关，但更跟孕育侠客形象的文化传统有关。在所有冷兵器中，“剑”无疑是最有文化意味的，武侠小说家对之特别青睐一点也不奇怪。

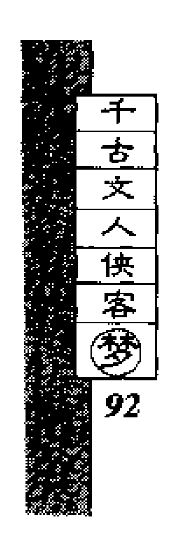


《水浒叶子·美髯公朱仝》

“剑”乃中国最古老的兵器之一，《管子》“地数”篇曰：

> 葛卢之山发而出水，金从之，蚩尤受而制之以为剑铠矛戟。

这就是传说中剑的起源。这种“切玉如泥沙”的宝剑，据说“一童子服之，却三军之众”（《列子·汤问》），自是威力无比。《陌上桑》夸耀“腰中鹿卢剑，可值千万余”并不稀奇，《越绝书》甚至记载晋郑为宝剑“泰阿”而兴师围楚，终被杀得“流血千里”。古代冶炼技术不发达，宝剑铸成不易，故其威力很容



易被神化。且不论若干宝剑入水化蛟龙或能预兆祸福的传说，单是作为锋利的兵器，宝剑也备受古人青睐。《荀子》“性恶”篇就录下若干宝剑名称：

> 恒公之葱，大公之阙，文王之录，庄君之智，阖闾之干将、莫邪、巨阙、辟闾，此皆古之良剑也。

南朝梁陶弘景更撰“真伪参半”的《古今刀剑录》（《四库全书总目》卷一一五），记载自夏启至梁武帝时历代帝王名将宝刀名剑七十二事，其中自然参合道教观念及若干神话传说，作为兵器的“宝剑”形象因此而更加完整鲜明。后世武侠小说中侠客除暴安良，需要利器相助，作家毫不犹豫地选中了能斩金切玉的“宝剑”。《三侠五义》、《小五义》和《续小五义》甚至搬出了战国名剑“巨阙”、“湛卢”、“鱼肠”等，没这些宝剑还真破不了铜网阵。而南侠展昭与白菊花晏飞斗剑，晏之所以不敌，就因为两剑“年号所差”：紫电剑乃晋时宝物，焉能与战国时造的巨阙相敌？（《续小五义》第26回）宝剑年代越久远，作为古物当然越值钱，可作为杀敌利器则未必——很可能根本就不能用。作家之所以喜欢渲染千年古剑[1]，说是实战需要，不如说是为了增添打斗的文化味道。《小五义》第94、95回云中鹤魏真与北侠欧阳春讲究各自宝剑的来历，展示侠客必备的武学修养，就是一个很好的例证。武侠小说不单需要宝剑，而且需要关于宝剑的知识。一把宝剑出鞘，天下豪杰自有慧眼，品评宝剑也是侠客题中应有之义。“自古英雄爱宝刀，销金切玉逞情豪。”（《小五义》第80回）既是杀敌利器武学根基，又能以物喻人抒发豪情，武侠小说自然离不了宝剑。更有把侠客称为“剑侠”，

---

[1] 林纾《剑腥录》讥笑清人孙退谷之得“吴季子剑”（第七章），可小说主人公邴仲光不也得一“千年以上”之宝剑？只不过苦于“不识剑之所自”，不敢妄为命名罢了。

把武侠小说名为“剑侠传”者①，可见“剑”之于“侠”是何等重要。

宝剑不但能斩金切玉，而且本身就是“武”的象征。书房中悬一把剑，或者诗文中点缀“剑”的意象，都是“尚武”精神的体现。至于历代歌咏侠客的诗篇，更几乎篇篇离不开“剑”。其实，杀人利器远非只有剑一种，十八般武器何一不能致人死命？况且，东汉末年，适于劈砍的环柄刀已取代适于推刺的长剑而成为军中大量装备的短兵器②。也就是说，魏晋以降，剑在实战中作用不大。明人茅元仪《武备志·器械》称：“古之言兵者，必言剑，今不用于阵，以失其传也。”明清文人之以宝剑指代武功，可说是因为文化积累的结果；那么当魏晋文人开始歌咏游侠时，为什么偏偏选中宝剑而不是大刀或者双斧呢？我以为这与他们对游侠的理解大有关系。《史记》、《汉书》中的游侠“以任侠显诸侯”，诸多权贵“莫不延颈愿交”，故侠客并非都有远游的习惯。大概由于汉景帝等不断“使使尽诛此属”（《史记·游侠列传》），游侠才真正流落江湖四处游荡，而后世文人希望游侠平天下之不平，当然也不愿其老死一隅。于是，魏晋以降，“抚剑独行游”（陶潜《拟古》）、“负剑远行游”（鲍照《代结客少年场行》）的侠客形象很快深入人心。似乎是“侠客”就必须“行游”，要“行游”就必须“负剑”。当然，这也有一定的道理，扛大刀或持双斧实在难以“远行游”，且未免过于杀气腾腾。而“负剑”则形象美观大方，也不失壮士风度——“书剑飘零”起码在文学作品中是个相当高雅的“意象”。这意象代代相传，久而久之，似乎扛刀持斧的就成不了第一流的侠客，武侠小说中头号侠客非使宝剑不可。

本来，兵器的作用都在于杀人，能最大限度地发挥这种作用的就是好兵器，故兵器只有利钝之分而无正邪之别。可武侠

① 如明人托名段成式的《剑侠传》，晚清的《七剑十三侠》、《仙侠五花剑》、《剑侠奇中奇》和三四十年代的《剑侠奇缘》、《剑门侠女》、《蜀山剑侠传》等。

② 参阅杨泓《中国古兵器论丛》，文物出版社 1980 年版。

小说偏偏赋予兵器一定的伦理色彩。西门吹雪不准假丹凤公主再用剑，因其背后伤人有违武林规矩，故“不配用剑”（《陆小凤·剑出人亡》）。宝剑“有德者得之，德薄者失之。倘若错用此物，必遭天诛地灭”——东方亮之鱼肠剑必归白芸生，白菊花之紫电剑必归智化，就是这个道理（《续小五义》）。将宝剑与主持正义联系在一起，并非武侠小说家的独创。道教传说宝剑能除邪，南北朝志怪小说中也颇多此类记载，如《异苑》述刘曜得一宝剑，背有铭云：“神剑服御除众毒”；《拾遗记》称越王铸八剑，“六曰灭魂，挟之夜行不遇魑魅”。武侠小说中道士必佩宝剑，除了打斗外，还可登坛作法除邪灭妖（如《七剑十三侠》、《江湖奇侠传》等），确是渊源有自。《笑傲江湖》中林家祖传“辟邪剑法”要求练者“挥剑自宫”，实在太过阴损毒辣，如此邪门的功夫居然也称“辟邪”。既然宝剑有辟邪的功能，难怪文人将其作为正义的化身。欧阳修《宝剑》云：

> 此剑在人间，百妖夜收形。
> 奸凶与佞媚，胆破骨亦惊。

正因为宝剑有此奇功，更不得落于奸宄佞人之手。《大戴礼》“剑之铭”曰：“带之以为服，动必行德，行德则兴，倍德则崩。”武侠小说中宝剑必归仁者、德者、有道者的说法，即源于此。而白居易《李都尉古剑》对“至宝有本性，精刚无与俦”的古剑的歌咏，更表达了人们对宝剑这一神圣兵器的期望：

> 愿快直士心，将断佞臣头。
> 不愿报小怨，夜半刺私仇。
> 劝君慎所用，无作神兵羞。

侠女韦十一娘纵论剑术不可妄用，否则“神理不容”，与此异曲同工，都强调不论是“侠客”还是“宝剑”，都必须“贤佞能精别，恩仇不浪施”（《拍案惊奇》卷四“程元玉店肆代偿钱　十

一娘云岗纵谭侠”)。

武侠小说之重“剑”，还因为剑术变幻莫测，容易写得有声有色。中国剑术源远流长，文献多有涉及。《庄子·说剑》记赵文王喜剑，《吴越春秋》述袁公、越女舞剑，《史记·刺客列传》鲁句践闻荆轲刺秦王不遂而感叹：“惜哉其不讲于刺剑之术也”，以及曹丕《典论》称“剑法四方各异，惟京师为善”……这些都说明古人对于剑术的重视。千百年来，文人武将喜爱剑术者大有人在。虽说主要剑法不外点、崩、刺、劈、削、砍、撩、挂等寥寥数种，可运剑方法和套路编排大不相同，再配以步法变化，各家各派都有出奇制胜的绝招，实在令人叹为观止。甚至同宗同派，因各人体力、性情、悟性相异，舞起剑来也大不相同。若青萍剑、昆吾剑、武当剑、峨嵋剑、云龙剑、三合剑、达摩剑、七星剑等等，还是今人仍在袭用者；至于在漫长的历史岁月中到底有多少精彩的剑术失落，那是谁也说不清的了。这就给作家提供了自由驰骋的无限空间，玄机逸士创造的“万流朝海元元剑法”和“百变阴阳玄阳剑法”（《萍踪侠影》），以及令狐冲的“独孤九剑”和林平之的“辟邪剑法”（《笑傲江湖》），自然都是小说家的创造；问题是作家运用这种“瞎编”的剑法打斗，居然也能笔下生花，哄得读者惊心动魄。这一方面源于读者对中国古老剑术的向往和“迷信”，再神奇的表现似乎也可以接受；一方面确实是历代有关剑术的记载与描写，为作家的想像提供了依托。

作为小说家，除了考虑到精湛剑术的杀敌效果外，似乎还注意到了舞剑这一行为本身所可能产生的美感。宴会中或舞台上的舞剑助兴，是一种相当高级的艺术欣赏；可挥大刀或抡双斧的视觉形象则实在不太雅观。也就是说，“舞剑”不单可以杀敌，而且适于表演①。《笑傲江湖》第6回中衡山派三大绝技之

① 《列子·说符》中有一段关于剑术表演的描写，可见其时的舞剑已有向杂技演变的趋向：“宋有兰子者，以技干宋元。宋元召而使见其技，以双枝长倍其身，属其胫，并趋并驰。弄七剑，迭而跃之，五剑常在空中。元君大惊，立赐金帛。”

一“百变千幻衡山云雾十二式”，是上代高手“将变戏法的本领渗入了武功”而创造出来的——实际上注重实战的剑术与纯为观赏的要杂技变戏法，在唐传奇中便开始互相融合，皇甫氏的《嘉兴绳技》和《车中女子》明显带有杂技表演的味道，而段成式的《京西店老人》和薛调的《无双传》则有幻化的色彩[1]；而更值得重视的是《兰陵老人》之“老夫有一技，请为尹设”——也即剑术的表演性质。这一点对后世武侠小说影响很大：一是小说中出现不少不以杀伤为目的的“比武”或“献技”，一是小说中剑客的打斗，渗入不少表演的成分。读者不只希望侠客能打，而且要打得“好看”。都像西门吹雪一样出剑如闪电，而且一剑必中敌方咽喉（《陆小凤》），这种打斗未免太令人失望。而英雄传奇中常见的“大战三百回合”，也不见得高明，很可能只是恶斗而已。哪里比得上梁羽生、金庸小说中流金溢彩而又充满“诗意”的打斗：

> 只见张丹枫与那少女，身形一晃，已闯入阵图。两人在石阵之中左穿右插，俨如蜻蜓掠水，彩蝶穿花，双剑挥舞，剑光缭绕之中，只见四面八方都是张、云二人的身影，石阵之中，青白两色剑光，翩若惊鸿，宛若游龙，忽东忽西，忽聚忽散……（《萍踪侠影》第18回）

> 杨过剑走轻灵，招断意连，绵绵不绝，当真是闲雅潇洒，翰逸神飞，大有晋人乌衣子弟裙屐风流之态。这套美女剑法本以韵姿佳妙取胜，衬着对方的大呼狂走，更加显得他雍容徘徊，隽朗都丽。杨过虽然一身破衣，但这路剑法使到精妙处，人人眼前斗然一亮，但觉他清华绝俗，活脱是个翩翩佳公子。（《神雕侠侣》第13回）

---

① 龚鹏程《大侠》（锦冠出版社，1987年）第七章在论述唐代剑侠类型时，强调幻术作用；王海林《中国武侠小说史略》（北岳文艺出版社，1988年）第二章则指出唐传奇中侠客的武功带有杂技性质，可参阅。

尽管一是“双剑所到之处，无不披靡”，一是因讲求“姿式俊雅，剑上的威力便不易发挥”，似乎剑术有高低；但作家和读者关注的都不是打斗的胜负，而是打斗中侠客的形体动作及神情意态的观赏价值。虽说剑术也讲刚柔相济、虚实相生，不过过于轻快飘逸总不符合实战要求。可又有哪一个读者借助于武侠小说学剑术呢？嵩山顶上令狐冲与岳灵珊比剑，有惊无险，姿势绝顶优美，作家也不禁赞叹两句：

> 这与其说是“比剑”，不如说是“舞剑”，而“舞剑”两字，又不如“剑舞”之妥帖，这“剑舞”却又不是娱宾，而是为了自娱。

武侠小说中此类近乎“舞剑”或者“剑舞”的场面并不罕见，其功能既是“自娱”，也是“娱宾”——读者很可能伴随着打斗的旁观者啧啧称赞，决不允许侠客三下五除二便解决仇敌。作家不断提醒你这场“恶斗”是百年难遇的武林盛事，主要还不在于其匡正扶弱的正义性，而在于高手过招的观赏价值。若从观赏甚至审美的角度着眼，选择“剑”作为侠客最主要的兵器，是再合适不过的了。

三

在武侠小说中，“剑”基本上是一种近距离进攻型武器，“仗剑行侠”也即凭借侠客自身能力，光明正大地去报恩仇与平不平。与“剑”这种正面品格相对的“打斗能力”，包括毒药、暗器与机关，其共同特点是伦理意义上的负面价值。本来打斗就是性命相搏，既凭勇力也凭智谋，既可正面交锋也可出奇制胜，无所谓打斗手段的“正”与“邪”。可在武侠小说中，区分正邪的不只是人物的行为方式，甚至包括其打斗能力（用什么方式克敌制胜）。这也是武侠小说不同于英雄传奇的特点之一，



《水浒叶子·鼓上蚤时迁》

后者对英雄的打斗能力并没有什么规定和限制。当然，侠客打斗能力的伦理化，并不是一开始就有的（唐传奇就很少这种情况），而是伴随"江湖世界"在武侠小说中的崛起而日益明显。

唐传奇中聂隐娘杀人，"以药化为水，毛发不存"（《聂隐娘》）；古押衙救人，"其药服之者立死，三日却活"（《无双传》）。同为用药行侠，一死一活，却无正邪之分。至于明清小说中绿林好汉使蒙汗药的更是不计其数，也无所谓好坏。晚清侠义小说开始诅咒以药取胜者为"下三滥"，真正的侠客一般不投毒，更不会使用蒙汗药。到了新派武侠小说，限制稍为放宽，第一流侠客仍然只靠剑术取胜，最多再加暗器，绝少凭借毒药；可非正非邪的剑客或第二流以下侠客则不妨兼用毒。也就是说，用毒作为一种打斗手段的合理性，又重新得到部分承认。不管具体作家对打斗中用毒的道德评价如何，毒药在武侠小说中却是日益受到重用，以至可以说，新派武侠小说几乎没有一部不涉及某种形式的毒药。唐宋传奇中的化尸药只是消灭尸体，并非直接的杀人武器（《聂隐娘》、《洪州书生》）；晚清侠义小说中的蒙汗药也只是打斗的辅助工具，使对方暂时失去战斗力，而且很容易解救，一瓢冷水就解决问题（《施公案》、《三侠五义》）。而在新派武侠小说中，毒药不只应用广泛，而且多独门秘方，非使毒者无法可解。有见血立死的，也有受尽折磨三月毙命的，名目繁多，不一而

足。而这，与现代化学武器在战争中的作用或许不无关系。古代作家对化尸药、蒙汗药的描写多出自想像①，新派武侠小说中各种离奇古怪的制毒、用毒和解毒的方法，当然也不必有多少医学上的根据。侦探小说可以把罪犯使用的毒药拿到实验室去化验，武侠小说却没有这种必要。即便如此，作家对毒药在打斗中的作用日益重视，仍然源于现实生活的启示。

唐传奇中很少暗器伤人的描写，黄衫客虽"挟弓弹"，但未见出手（《霍小玉传》）；惟一接近的是《酉阳杂俎》中《僧侠》一篇韦生以铜丸弹僧侠后脑。暗器种类繁多，但作为一种远距离兵器，其作战观念与弓箭同，有的更是直接从弓箭演变而来（如袖箭、弹弓）。弓箭乃十八般武艺之一，且起源甚早。黄帝时始作弓箭的记载未必可靠，但起码春秋战国时代，弓箭已是相当普遍使用的武器。《周易·系辞下》第二章称："弦木为弧，剡木为矢，弧矢之利，以威天下。"屈原笔下壮士则"带长剑兮挟秦弓"（《国殇》）。"剑"与"弓"同为杀人的利器与勇武的标志。直到明清英雄传奇，仍是剑、弓并用，也不忌讳暗器伤人。侠客用弓箭的场合则很少，大概携带不便，与侠客打斗灵活机动的方式不相吻合。不过，从晚清侠义小说起，飞镖、袖箭、毒针以至各种名目的暗器的使用开始普遍起来，其共同功能是远距离杀敌，既可补刀剑等近距离兵器之不足，而又不妨碍侠客的远行游与突然出击。这一点与近代以来枪炮等长距离热兵器的大量使用不无关系。武侠小说家在继续渲染近身肉搏的本领外——那是侠客打斗的基本特征，各自躲在暗处发射枪炮，其打斗便没有什么观赏价值了——又引进远距离兵器以增加打

---

① 唐人段成式《酉阳杂俎》卷七"王玄策"条记婆罗门国有药名畔荼佉水，"能消草木金铁，人手人则消烂"；英人李约瑟《中国科学技术史》第一卷第七章称此为世界上最早关于无机酸的记载。这种没有化学成分和制作过程的记载，很难辨明虚实。蒙汗药相对好些，南宋周去非《岭外代答》和明人李时珍《本草纲目》均记有这种"使人醉闷"的药物的制作方法（参阅马幼垣《中国小说史集稿》中《小说里的蒙汗药和英雄形象》一文）。即便如此，武侠小说家的描写仍是出于想像，同是中蒙汗药，《小五义》中过一会儿自然醒来，《江湖奇侠传》中则是"两三个时辰就得咽气"。

斗的惊险和复杂。这一点与晚清以来侠客打斗中“机关”开始发挥重要作用一样，都是西洋“物质文明”的影响。暗道机关并非晚清才有，可《小五义》大肆渲染铜网阵的“奇巧古怪”，而且点明设计者彭启“到西洋国去了十二年”，“学了些西洋的法子”（第42回），这也不能不令人联想到西方的“船坚炮利”、“机械精巧”对武侠小说家的刺激。

侠客不再只是面对面斗剑，还得留心头上可能飞来的暗器，地下可能出现的机关；休战时也眼观六路耳听八方，一不小心就可能中毒身亡——这种“立体化”的打斗方式无疑更适合现代人的胃口，故事也因此更加紧张复杂。有趣的是，作家既承认兵不厌诈，打斗中不妨虚虚实实；可仍不以毒药、暗器、机关的使用为第一流侠客正当的打斗手段。也就是说，仍然坚持“兵器”本身的伦理色彩。而这种伦理色彩，又建立在作家对侠客行侠方式的理解上。第一，侠客爱管闲事，为天下平不平或代亲友报恩仇，必然是主动出击，闯荡江湖，不可能退守一隅，巧设机关以自保。襄阳王谋叛设铜网阵（《三侠五义》、《小五义》）、霍休贪财建青衣第一楼（《陆小凤》），都是做贼心虚的表现。也有一些机关本身没有伦理色彩，只是用来考验前来探险取宝的侠客的本领，如《蜀山剑侠传》中依还神姑的幻波池，《云海玉弓缘》中乔北溟的海岛山洞。至于小说中正面出场的“仗剑远行游”的大侠，无论如何不应靠机关保身或取胜，要不未免太没有英雄气概了。第二，侠客凭借自身能力，一把宝剑纵横天下。乘人之危进攻已有失君子风度，更何况凭借药物伤人？《东观汉记》称赵熹前往报仇，而仇家皆病，“熹以因疾报杀，非仁者心，且释之而去”。武侠小说中更多此类不与受伤生病的仇家交手的描写，即使明知日后取胜不易或甚至可能不敌，也不例外。这种武林中基本的道德准则，不是每个自命好汉的人都能遵循；可大侠却不能不恪守。否则也就只有武功的高低，而无人格之正邪了。第三，不论是机关、毒药还是暗器，都是乘人不备，暗地偷袭，不是光明正大的侠客行为。“彼此交手，以真本领取胜才是王道，若用暗器胜人，已失光明态度了。”

（《荒江女侠》第5集第4回）其实，使用暗器毕竟也算以巧胜人，还要有些真实本领，偶一用之，也无不可。不过，大侠也只是以之为正面搏斗的辅助手段，而不愿用来突袭暗算。

武侠小说中打斗手段的伦理化——以“宝剑”为正、以暗器为负，与本世纪20年代以后“江湖世界”日益成为小说中侠客主要驰骋的空间，以及随之而来的武侠小说日益浓重的虚拟色彩大有关系。这里要指出的是事情的另一方面：“暗器”的引进，使得侠客打斗场面更加丰富多彩，并形成以“宝剑”为主、以“暗器”为辅的新的打斗格局。

四

但是，真正使武侠小说的打斗场面产生翻天覆地变化，并将其提高到武学新境界的，是“内功”的引进。唐传奇中没有内功的描写，晚清侠义小说只偶尔提及点穴（如《三侠五义》中欧阳春以点穴胜白玉堂），到平江不肖生的《近代侠义英雄传》中，开始出现“内家功夫”与“外家功夫”的区分，不过双方因门户之见互相看不起（第13回），大概也就不屑内外功兼修了。旧派武侠小说中



《水浒叶子·金眼彪施恩》

的内功修习比较简单，威力也有限，《鹤惊昆仑》中江小鹤的师父“亲自教给他气功及点穴等等江湖上所失传的绝技”（第9回），可江小鹤仍然只靠神奇的剑术报仇杀敌，学来的气功效力如何不得而知。三四十年代，作家对气功之类大概没什么研究，难怪只能一笔带过。新派武侠小说正是从此入手，大大拓展了侠客的打斗能力及打斗场面。往往是一剑刺出，遍袭对方三十六处大穴；这还不算，更有凌空点穴、隔物传功以及化功大法、天遁传音等等神奇的本领。梁羽生提到武侠小说家必须具备各方面的知识，历史学、地理学、四裔学、民俗学、宗教学都得懂点，可惟独漏了顶顶重要的气功以及相关的中医学说[①]。就对打斗场面描写的影响而言，引进气功理论是关键性的突破。金庸《天龙八部》讲到大理段氏的内功法要时引证中国医书（第10回），梁羽生《萍踪侠影》大谈经脉理论，甚至还加了一个颇为学究气的按语，希望读者参阅南京中医学院编著的《中医学概论》（第6回）。据说，“古代凡习武之人，多少懂点中医的道理”（同上）；其实，更准确的说法是，现代写武侠小说的人，多少懂点中医经络学说，这才能在小说中摆弄什么“真气”、“内功”、“养神”、“练意”。《笑傲江湖》中华山派分裂成剑、气两宗，不过只是所重者不同，“剑派”不会完全不练气，“气派”也不会完全不使剑——“以气御剑”，乃是新派武侠小说中侠客的共同特点。

注重内功，侠客打斗就不再只凭剑术，还得比试内力。内力深厚者，飞花摘叶均可伤人，已不再仰仗兵刃锋利。晚清侠义小说特别强调宝剑的威力，侠客的打斗能力很大程度上倚赖于它。而对于强调内力的新派武侠小说家来说，宝剑并没有多大作用[②]。正如荆无命说的，“能杀人的，就是利器”，李寻欢手

---

① 梁羽生：《从文艺观点看武侠小说》，《梁羽生及其武侠小说》，伟青书店1980年版。

② 宋人罗大经《鹤林玉露》卷七记载一则轶事，虽非论武，亦可参照：“宗杲论禅云：‘譬如人载一车兵器，弄了一件，又取出一件来弄，便不是杀人手段；我则只有寸铁，便可杀人。’”

中小刀“只不过是大冶的铁匠，花了三个时辰打好的”，可照样驰名天下（《多情剑客无情剑》)。《神雕侠侣》中剑魔独孤求败“剑冢”中尚存三把剑，代表其剑术的三个境界：第一把乃“弱冠前以之与河朔群雄争锋”的利器，“凌厉刚猛，无坚不摧”；第二把是“40岁前恃之横行天下”的钝器，“重剑无锋，大巧不工”；第三把为40岁后所用的木剑，“不滞于物，草木竹石均可为剑”(第26回)。比起此后的“无剑胜有剑”来，虽然还差一截，但能以草木为剑，如此内功修养，自然不屑于孜孜以求什么千古名剑。贬低宝剑，突出内功，目的是强化侠客作为打斗主体的主观能力。而这，跟作家所要弘扬的东方哲学精神，以及现代人所追求的自由境界，不能说毫无联系。若是实战，能否真的“无剑胜有剑”、“木剑胜宝剑”，还是个未知数；可作为武侠小说，突出内力在打斗中的作用，则是相当迷人的。而当代中国“气功热”的形成，使得小说中再神奇的内功比试似乎也都可以接受。

内功修习不比外力锻炼，不只需要耐心刻苦，更需要智慧和悟性。悟性高低和修习得法与否是至关重要的，因此是否有慧根、是否有缘分，有时并非主观努力就能改变。正因为内功修习的这种神秘性质，武学秘籍、练功口诀在新派武侠小说中才成为不可或缺的主要道具。习武当然需要苦练，可更需要师傅。旧派武侠小说强调师徒传授的重要性，常见的套路是师傅挑上徒弟后，将其携归深山，令其在山洞中修习数年，终于功成下山，无敌于天下。而新派武侠小说则喜欢设置一本藏于某个秘密地点的武学秘籍，以诱使江湖平地起风波。《云海玉弓缘》中金世遗称“这武功秘籍真是不祥之物”（第27回)，《笑傲江湖》中方证大师也道：“说这部宝典是不祥之物，也不为过。”(第30回）即便如此，很少侠客能抵挡得住其诱惑——它能使人称霸武林，无敌于天下，而这对于侠客来说，无疑是最激动人心的。金世遗将乔北溟的武功秘籍烧掉了，可他实已通晓了秘籍中的上乘功法（《云海玉弓缘》)，任我行将葵花宝典让给了东方不败，那时他深知修习此秘籍的祸害（《笑傲江湖》)。

连有道高僧方证也动了尘心，慨叹无缘得见宝典，余者更是为之神魂颠倒，空惹一身烦恼。至于为此而杀伐流血，更是大大的罪过。这里暂不涉及这“不祥之物”的伦理意义及其在小说结构中的作用，而只强调突出秘籍本身即蕴含着对传统的认同与对文化的推崇——秘籍在这里代表着文化积累，代表着符号化了的人类精神及武学修养。这一点对新派武侠小说至关重要。

表面上武侠小说中对练功口诀、武学秘籍的过分渲染最不足道，学者甚至批评其助长了中国人的“喜逸恶劳”脾性和“侥幸心理”，可隐藏在这种近乎荒诞的故事（一经高人点拨，当即武功大进）背后的，是努力将师徒之间有限的经验传授上升为超越具体门派的理论概括，将以力相拼的“武功”提高到作为一种精神境界而不只是打斗本领的“武学”。侠客不应只逞匹夫之勇，即使限于打斗也是如此。“武功也是种艺术”，李寻欢悟到这一点，故其打斗能“妙参化境”，从不和对方“以蛮力相拼”（《多情剑客无情剑》第 8 章）。武功既是种艺术，关于武功使用和描写也就更应是一种艺术了。新派武侠小说打斗场面的描写，不拘泥于一招一式的真实可信，而是凭借想像自创功法，于惊险外更追求画面的“色彩与构图”，于奇绝处更显示人格的高大与完美。可能不大可信，可“好看”，而且“有味道”——居然于打斗中显出中国文化精神。

《射雕英雄传》中黄药师为前来求娶其女的郭靖和欧阳克出三道试题：一试打斗本领，二试内力功夫，三试武学修养。“武学修养”在书中暂时表现为背诵文字颠三倒四、深奥莫测的《九阴真经》，随着故事的进一步展开，逐步延伸到对习武的目的、打斗的诀窍以至人格的自我完善的追求。华山顶上郭靖对武学境界的领悟，也即其作为真正侠客成熟的标志。武学修养与包括内功在内的打斗能力的关系，借用中国哲学常用的两对概念，前者是体，后者则是用；前者是道，后者是器。当作家讲述一系列以柔克刚、以弱克强、以静制动、以无招胜有招、以无剑胜有剑的玄妙故事时，都是力图通过有限的具体的“迹”去追寻无限的抽象的“道”。这已经从打斗场面的客观描写转向

某种中国哲学精神的主观演绎了。

小说中众多的武功秘籍没有具体的内容介绍，但知修习后功效非常；不过想来除记载专门的练功法门外，应该还有关于“武学”的理论说明。《射雕英雄传》中的《九阴真经》“总纲”部分据说是如此开场：

> 天之道，损有余而补不足，是故虚胜实，不足胜有余。

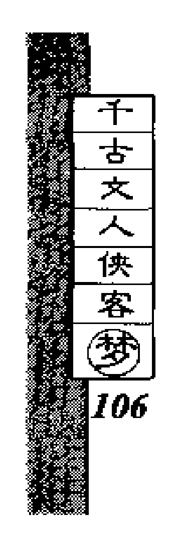
这跟《庄子·说剑》中“夫为剑者，示之以虚，开之以利，后之以发，先之以至”一样，既是具体的战术说明，又是哲学文化精神的理论阐释。更何况气功学本来就与中国古代哲学息息相关，道家的养生理论、佛家的禅定之学以及儒家的性命之说，都对气功学说的形成和发展起了重要作用。而气功学说所采用的概念、所依据的精神和所遵循的表达方式，也都与专门的哲学著作相近，有的本身就包含丰富的哲学思想。如东汉魏伯阳的《周易参同契》和隋代智颚的《童蒙止观》，谈哲学、宗教和谈气功者都无法避开。武侠小说家由讲求内功而追溯其哲学源头，此乃顺理成章。只是由于作家自身理论修养的限制，这种追寻往往浅尝辄止。

武侠小说中所描述的武学修养，概而言之即“庄禅境界”。上官金虹与李寻欢打斗，自称“手中虽无环，心中却有环”，作家于是叹曰：

> 这正是武学的巅峰！这已是“仙佛”的境界！

可是天机老人则不以为然：

> 真正的武学巅峰，是要能妙参造化，到无环无我，环我两忘，那才真的是无所不至，无坚不摧了！（《多情剑客无情剑》第69章）



这段论武名言，自是从禅宗公案演化而来。日本的泽庵和尚在论及禅与剑道关系时有这么一段话，可作为天机老人玄论的注解：

> 心不止于持刀之手，尽忘手中之刀而与敌相搏，则可心不止于敌而将其杀之。若悟此人空、我空、手空、刀空，则心可不为空所制矣。（《不动智神妙录》）

对这种神秘的“无心”的竞技状态，铃木大拙称之为“寓有意识于无意识之中”[①]。禅宗对此有很好的领悟，不待武侠小说家阐发。即便着力在小说中追求庄禅境界的金庸、古龙，哲学观念可以说也没有多少新鲜之处；可作家将其化在具体的打斗情景中，却使刀光剑影中忽而洋溢着书卷气。真正的书卷气是于从容不迫的叙述中自然而然地流露出来的文化教养，而不是拼命“掉书袋”。《笑傲江湖》中风清扬向令狐冲传授“以无招破有招”的剑术，《天龙八部》中枯荣大师的枯禅功只到半枯半荣的境界，无法达到更高一层的“非枯非荣、亦枯亦荣”之境，以及《神雕侠侣》中“生平求一敌手而不可得”的剑魔独孤求败的求败意识和剑学五境界，所有这些，都源于作家对佛道思想的领悟。可这种悟道妙语说多了，也就成了俗套。大巧固然若拙，大拙有时也可能若巧。《鹿鼎记》中阿珂故意乱打，澄观大师以为是武功达于绝诣后的“羚羊挂角无迹可寻”；韦小宝反应迟钝，晦聪则误认为“修到无我的境界”。这也说明用庄禅境界来解说武功，有时不免模棱两可似是而非。初看甚觉玄妙，细想则未必高明。新派武侠小说家中的佼佼者金庸、梁羽生、古龙的作品，思想说不上深刻，不过其中确实渗透着人生哲理。借用李寻欢的一句话：

> 你若不能了解人性，武功也就永远无法达到巅峰，因

---

① 铃木大拙：《禅与日本文化》中译本第83、71页，三联书店1989年版。

为无论什么事，都是和人性息息相关的，武功也不例外。（《多情剑客无情剑》第73章）

对人性的深刻了解，是侠客达到武学巅峰的必由之路；佛道思想不过是促进他们的启悟和帮助他们表达这种启悟的“工具”。在这个意义上，金庸、古龙武侠小说中充满庄禅意味的“论武名言”不是最重要的；最重要的是小说中凝聚在“剑”中的“书”——也即打斗场面的人生感悟、文化色彩和哲理成分。

百余年来，武侠小说打斗场面设计的基本思路没变（至于具体叙事框架则是另一回事），依然是满纸杀伐之声，侠客依然倚仗武功纵横天下除暴安良[1]。可侠客的打斗能力却经历了一个从“宝剑”到“宝剑加暗器”再到“宝剑加暗器加内力”的发展过程。这个过程使得侠客的打斗能力逐渐由外转内，由技能转为修养，由技击本领转为武学境界，由注重物质转为突出精神。伴随着这个过程的是武侠小说的日渐“文人化”，读者也由文化水平不高的一般市民扩大到艺术鉴赏能力较强的知识分子。这个发展趋势当然是激动人心的。武侠小说作为一个小说类型，要谋求进一步发展完善，在文学领域中占一席地位，写好侠客的“剑”很可能是关键的一环。

武侠小说的诀窍是“武戏文唱”，于刀光剑影中显出诗文韵味。打斗的目的不只是杀伐，更是文化修养和人格精神的体现，因作家追求的是那“雄伟中又蕴有一股秀逸的书卷气”（《神雕侠侣》第12回）。大侠武功奇妙，而最奇妙的武功是“文中有武、武中有文、文武俱达高妙境界的功夫”（同上）。金庸无疑是最能理解这一点的，《神雕侠侣》中朱子柳以书法化入武功与杨过以诗句化入武功，正是其象征化的表现。从实战考虑，此等融入书法诗词的武功近乎儿戏，纯属附庸风雅。正如任我行说的：

---

① 黄侃《释侠》（刊《民报》第18号，1907年，署名运甓）称：“侠者，有所挟持以行其意者也”；故“侠者举事，志在必成，利其器用，亦为先务”。

要知临敌过招，那是生死系于一线的大事，全力相搏，尚恐不胜，哪里还有闲情逸致，讲究什么钟王碑帖？除非对方武功跟你差得太远，你才能将他玩弄戏耍。但如双方武功相若，你再用判官笔来写字，那是将自己的性命双手献给敌人了。（《笑傲江湖》第20回）

只是武侠小说并非武术教科书，此等“华而不实”的打斗本领，正是金庸小说最吸引人之处。没必要追究《裴将军诗》笔法或者“手近五弦，目送归鸿”诗句如何能化为临阵杀敌的武功；要说可信程度，这并不比什么“万流朝海元元剑法”（《萍踪侠影》）或者“六脉神剑”、“北冥神功”（《天龙八部》）离奇多少。金庸化诗句笔法入武功的奇妙设想，虽只能偶一为之，却最为充分地体现了武侠小说“剑中有书”、“剑中有诗”的艺术追求。

第六章

快意恩仇



《剑侠传·聂隐娘》

一



《水浒叶子·拼命三郎石秀》

照通行的说法，武侠小说是“武＋侠＋小说”，也即讲述以“武”行“侠”故事的“小说”。其中“武”和“小说”都有相对固定的界说，只有“侠”众说纷纭，莫衷一是。可不管是作家还是学者，思考武侠小说时，偏偏又都首先关注“侠”而不是“武”或者“小说”。探究武侠小说何以能“令阅者赏心悦目”，问竹主人归之于“极赞忠烈之臣，侠义之事”（《〈忠烈侠义传〉序》）；月湖渔隐则归之于“其侠肠义胆，流露于字里行间”（《〈七剑十三侠〉第2集序》）。言下之意，在武侠小说中，“侠”是第一位的。这一点，当代武侠小说大家梁羽生说得最清楚：

> 我以为在武侠小说中，“侠”比“武”应该更为重要，“侠”是灵魂，“武”是躯壳。“侠”是目的，“武”是达成

"侠"的手段。与其有"武"无"侠"，毋宁有"侠"无"武"。[①]

话是这么说，可要是真的"有侠无武"，未必还能吸引读者，也未必还能保持武侠小说作为一种小说类型特有的魅力。论者不过借此强调侠客并非为杀人而杀人的一介武夫，而是负有崇高使命的英雄好汉。武侠小说实际上无法不渲染"武"，可又不愿沦落为暴力教科书，于是希望能"武中见侠"，或者说得更堂皇一点："借武写侠"。这里的"侠"，内涵并不确定，不过功能是明确的，那就是如何使得武侠小说中的"武"合法化、合理化，甚至神圣化。

习武者即便身怀绝技，无敌于天下，如果不替天行道，反而以术徇私，则不能算真正的侠客，也就是司马迁说的"豪暴侵凌孤弱，恣欲自快，游侠亦醜之"(《史记·游侠列传》)。真正的侠客不应只是炫耀武力恃强凌弱，这一准则基本上为武侠小说家所遵循。梁羽生《云海玉弓缘》中孟神通与谷之华父女争吵，前者以为"世间只有强存弱亡，哪有是非黑白"，后者则称"世间岂有只恃武功便能横行天下"（第15回），结局当然是邪派高手孟神通死于非命。金庸《射雕英雄传》中洪七公与欧阳锋华山论剑，"一个行侠仗义，一个恃强为恶"（第40回），恃强为恶的欧阳锋虽争得天下武功第一，可成了神智不清的疯子，且"命不久矣"。你可以说这是作家为抚慰读者而创造的"正义必然战胜邪恶"的童话，可这对于希望"使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时"（问竹主人《〈忠烈侠义传〉序》）的武侠小说来说，是必不可少的。在一个相信"止戈为武"、"神武不杀"的国度里，单纯炫耀武力或动辄杀人，很难为广大读者所接受。因此，武侠小说家的首要任务，是努力使侠客的行为合理化。这一点古今作家概莫能外。当安骥将十三妹比作昆仑奴、

① 佟硕之（梁羽生）：《金庸梁羽生合论》，《梁羽生及其武侠小说》，伟青书店1980年版。

古押衙（《儿女英雄传》第 8 回），或者当作家强调大刀王五“从小听得人讲朱家、郭解的行为，他就心焉向往”（《近代侠义英雄传》第 1 回）时，着眼的都是史书或小说中的侠客那“天赋的一种侠义心肠”。至于不同时代“侠义”的不同内涵，自然无暇考辨。

实际上，自从唐人李德裕将“侠”与“义”绑在一起，“义非侠不立，侠非义不成”（《豪侠论》），便成了后世文人的共同信念[①]。只是什么叫“义”，本身就是个并非三言两语就能说清的问题。即使在先秦诸子那里，“义”也是莫衷一是：起码各处其宜谓之“义”，人之正路谓之“义”，众所尊戴者谓之“义”，至行过人谓之“义”，与众共之谓之“义”，除去天地之害也谓之“义”。难怪宋人洪迈说：“人物以义为名者，其别最多。”（《容斋随笔》卷八“人物以义为名”条）这五花八门的对于“义”的解说，落实在小说中便使得侠客形象纷呈异彩。尽管也有一些小说不分青红皂白，将闯荡江湖武功高超者一概称为“侠客”，但大部分作家还是严守义利正邪之分的。只不过随着时代的变迁及小说艺术的发展，侠客所执掌的“正义”内涵大不相同。大致而言，武侠小说中的行侠主题，经历了“平不平”、“立功名”和“报恩仇”三个阶段。三个阶段很难截然分开，只是呈现一种逐渐推移的势态；且即使后一个主题已起，前一个主题也并没有消失。

“欲除天下不平事，方显人间大丈夫”（《古今小说·史弘肇龙虎君臣会》）；“安得剑仙床下士，人间遍取不平人”（《醒世恒言·李汧公穷邸遇侠客》）——“平不平”乃武侠小说最基本的主题。从《史记》中“救人于厄，振人不赡”的游侠（《太史公自序》），到当代武侠小说中名目繁多的侠客，重仁义主公道匡正扶弱，是其最基本的特征。于是，爱管闲事，自掌正义，路见不平，拔刀相助，侠客在小说中扮演了虽不轨于法但替天行

① 郁蓝生（吕天成）《〈义侠记〉序》讥世之“柔肠弱骨”：“见义而不能展其侠，慕侠而未必出于义，愧武松多矣！”

道的重要角色，凝聚着广大读者要求社会公正平等的热切愿望。因而，即使奸人作恶惹得侠客打抱不平的故事老而又老，且大同小异，仍然很有市场。一直到今天，“吾徒不是空门客，要削人间事不平”的鲁智深，以及“马蹄到处天关破，霜刃磨来杀不平”的林冲（李开先《宝剑记》），仍然是读者（观众）最喜爱的艺术形象。而《三侠五义》中各类锄奸除恶故事仍然激动人心，其第13回所表述的任侠原则也仍被认可：

> 真是行侠作义之人，到处随遇而安。非是他务必要拔树搜根；只因见了不平之事，他便放不下，仿佛与自己的事一般，因此才不愧那个“侠”字。

为立功或为报仇而处心积虑地锄奸除恶，当然也值得赞赏；可比起事不关己而强要出头，出于公心只争“是非”二字者，未免稍逊一筹。《七剑十三侠》第一回为侠客描了一幅“剪影”，可作为“平不平”主题的绝妙说明：

> 这班剑客侠士，来去不定，出没无迹，吃饱了自己的饭，专替别人家干事。或代人报仇，或偷富济贫，或诛奸除暴，或锄恶扶良。别人并不去请他，他却自来迁就；当真要去求他，又无处可寻。

如此理想的侠客，自是寄托着芸芸众生“被拯救”的可怜幻梦。柳亚子称“乱世天教重侠游”（《题钱剑秋〈秋灯剑影图〉》），可太平盛世何尝就不便“侠游”？《史记·游侠列传》云：“且缓急，人之所时有也”，故“不爱其躯，赴士之厄困”的游侠才为千古文人所深深怀念。在作家，在读者，恐怕都是“屡经坎坷，备尝世味”，才痛感“人间侠士之不可无”（王度庐《〈宝剑金钗〉序》）。就伦理价值而言，“平不平”的行侠主题无疑当推第一；可艺术上则未必。

能“于世风颓靡中得几个侠士，以平世间一切不平事”（月

湖渔隐《〈七剑十三侠〉二集序》)，自然是大好事。可作为武侠小说来说，单靠“路见不平拔刀相助”很难进一步发展。小说有别于诗文，需要能支撑起整个叙事框架而又能吸引读者的“事件”，对行侠主题不能不有艺术上的选择。对于诗人来说，“吟到恩仇心事涌，江湖侠骨恐无多”（龚自珍《己亥杂诗》)，与“侠士替天平不平，其情如山心如铁”(周亮《侠士行》)，同是表达侠客豪情，最多只是选择的意象略有差异。可对于小说家来说，“平不平”与“报恩仇”两类行侠主题相去甚远；主要还不是指对侠客行为的价值评判，而是指其牵涉到整部小说的结构形式。在本世纪 20 年代以后的武侠小说中，“平不平”主题之所以逐渐从“前台”转为“背景”，就因为其艺术功能上的缺陷。首先是行侠的随意性和偶然性使得小说结构松散，恶人杀了不少（如《施公案》大案小案破了数百件，杀奸人恶人不计其数)，可惜长篇小说成了短篇的“集锦”，除了“行侠”这一统一主题外，几如一盘散沙。其次，侠客自掌正义惩恶除奸，自是不把国家王法放在眼里，与官府争权势夺声誉，这无疑为统治者所深恶痛绝，歌颂“扞当世之文罔”的武侠小说因而在某些历史时期根本无法生存，除非改“以武犯禁”为“以武助禁”。再次，世间的是非曲直并非总是如黑白般界限分明，武侠小说要拓展及深化表现的主题，就必须部分扬弃那种善恶是非两极分化一目了然的“大简化”思路。任何理论原则，为了广泛流传，都很难避免“大简化”。况且，只有在一个忠奸正邪善恶是非二元对立的结构中，杀伐本身才可能被道德化。诛杀“恶人”、“奸人”，既不违背纲常伦理，又可满足自身的暴力需要。倘若打斗双方正邪未定善恶难分，读者将怀疑这种杀伐不过是残酷的游戏，并进而否定其存在价值。也就是说，武侠小说作为一种通俗文学形式，很难完全摆脱“大简化”思路，而这一思路又几乎必然导致小说人物塑造的平面化。因此，武侠小说家一方面不得不借引进其他行侠主题，小心翼翼地修正这种“大简化”思路，甚至赞赏非正非邪亦正亦邪的侠客；另一方面又不愿触动善恶对立这一大背景，借此保证杀伐本身的伦

理意义。

作为“平不平”行侠主题的补充，“立功名”和“报恩仇”先后被引进到武侠小说中。这一“引进”，早在唐代就已露端倪，可真正成气候则是在20世纪二三十年代以后。

二

晚清侠义小说“所言皆忠烈侠义之事”（文光楼主人《〈小五义〉序》），居然将桀傲不驯的侠士改造成循规蹈矩的忠臣，难怪历来为世人所诟病。正如鲁迅所说的：

> 凡此流著作，虽意在叙勇侠之士，游行村市，安良除暴，为国立功，而必以一名臣大吏为中枢，以总领一切豪俊……①



《水浒叶子·活阎罗阮小七》

此等“名臣大吏”，之所以能“总领一切豪俊”，并非因其足智多谋或武功高超；相反，不是印信被盗就是身陷绝境，老给保驾的侠客惹麻烦。但他有一个不可替代的功能，那就是使依附于他的侠客的一切行动合法化。侠客照样“安良除暴”，不但不

---

① 鲁迅：《中国小说史略》第二十七篇“清之侠义小说及公案”。

用担心触犯官府，而且还能“为国立功”。只不过有个前提，那就是必须“为王前驱”，甘当“名臣大吏”的鹰犬。皇上赐封昔日的绿林豪杰黄天霸为漕运副将时，当即降旨严加约束：

> 第一要野性收起，不比江湖中任意胡行；第二食朕之禄，须当报效尽忠，莫负雨露之恩。（《施公案》第177回）

几乎所有侠客，一旦归顺朝廷，顿失当年啸傲山林纵横天下的豪气，仅仅成了没有个人意志徒供驱策的打斗工具。

这也是无可奈何的事，谁叫你立人屋檐下且有求于人？称之为“侠”的堕落当然也可以，失去独立个性和自由精神的“侠”只能是匹夫之勇，根本谈不上替天行道。可“侠”的堕落和“武侠小说”的堕落是两回事，写“奴才”的文学也不等于“奴才文学”[①]。指斥侠客承认皇权正统是“奴才心理”，追随清官征讨是“为虎作伥”，明显是站在今人立场来苛责古人。照此推理，《水浒传》中众英雄标榜“忠义”，接受招安，不也成了宣扬“奴才哲学”？这种思路相当可怕，很容易演变成为用现实政治斗争的眼光来剪裁过去时代的文学作品。这种苦头我们已经尝过不只一次。问题不在观点是“左”是“右”，态度是“捧”是“骂”，而在于其立论的方法：即把小说作为忠实可靠的社会历史文献解读，而且研究的主要目的不在于阐释历史或艺术，而在于表达某种政治观念。

晚清侠义小说不少是从说书底本改编而成的（如《忠烈侠义传》、《永庆升平》等），既然其原初作者是文化水平不高的民间说书艺人，其认同于社会流行观念一点也不奇怪。至于改编者，虽有“删去邪说之事，改出正大之文”（问竹主人《〈忠烈侠义传〉序》）之举，也不过“凡有忠义者存之，淫邪者汰之”

---

① 何新称晚清侠义小说中侠客“俯首皈依于‘清官’所体现的皇权正统性”，“这一归宿不仅是侠的没落，也是武侠小说的堕落”；清官与侠客合流，使得“侠文学没落为奴才文学”（《侠与武侠文学源流研究》，刊《文艺争鸣》1988年第1期）。

（庆森《小五义》序），高明不到哪里去。鼓吹“傲帝制，蔑王侯，平尊卑，轻名节”的游侠精神[1]，只能产生于西风东渐、民主思潮逐步高涨的辛亥革命前后。很难设想当封建专制统治还相当牢固的时候，能允许文人借侠客否定皇权的神圣不可侵犯。反贪官不反皇帝是中国古代叙事文学的共同特征，侠义小说当然也不例外。只不过黄天霸之流奉旨出征，“一路访拿恶霸，扫除绿林”（《施公案》第238回），大有镇压“农民起义”之嫌，因而显得分外可恶。其实，不管是《施公案》、《三侠五义》，还是《永庆升平》、《七剑十三侠》，侠客扫荡的主要对象是恶霸豪绅和谋叛官吏，征讨的主要目的是辅助皇上巩固江山，建立相对稳定的社会秩序。治理国家的政客与追求自由平等的游侠，考虑的问题不在一个层面上，有时各有其合理性而又尖锐对立。作为文学形象，读者一般推崇游侠而非难政客；可作为历史人物，则很难一概而论。曾三著《儒侠》颂扬大侠精神的章太炎[2]，晚年有所修正：

> 史公重视游侠，其所描写，皆虎虎有生气，班氏反之，谓之乱世之奸雄，其言实亦有理，是故《史》、《汉》之优劣，未可轻易下断语也。[3]

读史如此，衡文似乎也不例外。单从是否与朝廷合作，尚不足以判定侠客正邪，更不足以判定武侠小说之高低贵贱。

追随清官的侠客，不只扫荡贪官污吏，更诛杀“绿林好汉”，这是今人所最不能容忍的。其实，“绿林好汉”良莠不一，不能因其轶出社会常轨便一概视为正义的化身。这里不准备讨论“绿林好汉”的阶级构成及其存在的合理性，也没有否认黄

---

① 盛时培：《〈瑞西独立警史〉序》，《瑞西独立警史》，译书汇编社1903年版。

② 在《訄书》初刻本（1900年）、《訄书》重订本（1904年）和《检论》（1915年）三书中，均收有《儒侠》一文；三篇《儒侠》文字出入很大，修订之处甚多，但都肯定大侠精神，且评价越来越高。

③ 《略论读史之法》，《制言》1939年第53期。

天霸之流背叛绿林后所作所为不得人心（起码在现代人看来），而只是想强调一点，晚清小说中侠客的归顺朝廷，在文学发展史上有其必然性。

众多侠客集合在清官旗帜下东征西讨对于长篇小说整体结构的影响，留待以后论述；这里要指出的是，不只思想文化背景，而且文学传统也都驱使晚清小说中的侠客"以武助禁"而不是"以武犯禁"。并且，如果不是辛亥革命推翻帝制，以及武侠小说中带有虚拟色彩的"江湖世界"日渐取代现实世界，这一传统还将长期延续下去。因为，这涉及侠客本身的一些根本性矛盾，其中之一就是"不轨于法"与"邀誉扬名"。侠客有不好色、不贪财、不怕死者，可几乎没有不爱名的。"名"是自我价值的实现和社会的普遍认可，即使本身没有伴随任何实际利益。只是侠客扬名的手段"赴士之厄困"与"以躯借交报仇"，虽则有拯世济危的作用，却同时不免"时扞当世之文罔"（《史记·游侠列传》），为当权者所憎恨。无论哪一个统治者都希望建立自己的绝对权威，不允许侠客"以匹夫之细，窃杀生之权"（《汉书·游侠传》）。这就难怪史书记载的侠客虽则声名卓著，但都没有好下场。在社会动荡秩序混乱的时代，侠客还有活动的余地；一旦社会安定秩序恢复，当权者第一要杀的就是这些"自以为是"、"任侠行权"的侠客。汉晋以降，历代文人欣赏游侠精神的大有人在，从吟诗作文到创作小说戏曲，侠的形象在文学作品中大放异彩。可有一点值得注意，这些文学中的"侠"，大都被合理化、合法化了。作家似乎有意避开古侠"不轨于法"的一面，不与"神圣的王法"发生直接冲突，努力使其任侠而不犯法。更有甚者，让侠客"慷慨赴国难，视死忽如归"（曹植《白马篇》），消除行侠与扬名的矛盾。魏晋到隋唐诸多赞颂游侠的诗篇，可以用张籍《少年行》中的六行诗句来概括：

> 百里报仇夜出城，平明还在倡楼醉。
> 遥闻虏到平陵下，不待诏书行上马。

斩得名王献桂宫，封侯起第一日中。

第一步是行侠，第二步是报国，第三步立功扬名便是水到渠成——借助于边关战事，使得游侠形象为社会普遍认可。这游侠形象合理化的“三部曲”，一直延续到晚清的侠义小说，只不过报国的内涵由边关战事改为平息奸王叛乱而已。

清末文人批评其时流行的侠义小说：“今日强盗，明日受爵，则借犯上作乱之行，为射取功位之具”[1]，虽说立论颇为迂腐，可已看出侠义小说的关键在“功位”二字。鲁迅在分析晚清“为王前驱”故事为何大受欢迎时，也指出其时读者之羡慕“从军立功，多得顶戴”者[2]。表面上晚清小说中侠客热衷于尊奉皇权与追随清官，实际上侠客孜孜以求的是功名富贵。贺天保弃却绿林，“为的是久后挣个功名，轰轰烈烈”（《施公案》第113回）；云阳生派弟子包行恭下山行侠，“做些锄恶扶良的事业，得个一官半职，显扬亲名，留芳后世”（《七剑十三侠》第37回）。这就难怪此类小说少不了“名臣大吏”和“圣明天子”，前者可以将侠客功绩上达圣听，后者则有权封官赐爵。这也是小说中不厌其烦地引录毫无文学色彩的名臣奏折和天子圣旨的原因。也就是说，清官和皇上对于小说情节的推进并没有多少实质性的作用，其主要功能在于使得侠客的“锄恶扶良”合理化和合法化。因此，与其批评侠义小说的皇权观念，不如批评其功名思想引起的个体独立性的丧失。正是在这一点上，旧派武侠小说和新派武侠小说拉开了距离：同样嘲弄背叛绿林归顺朝廷的“侠客”，前者只是抛弃了皇权观念，后者则兼及其名利思想，重新高扬游侠狂放不羁的独立个性和自由精神。

① 石庵：《忏惑室随笔》，《扬子江小说报》1909年第1期。

② 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》第六讲“清小说之四派及其末流”。

三



《水浒叶子·混世魔王樊瑞》

武侠小说中的侠客形象，颇有如《云海玉弓缘》中金世遗所自称的："我生平独往独来，快意恩仇，纵横海内，决不能受人挟制！"（第7回）这里暂不讨论其"独往独来"的精神境界，只着眼于其"快意恩仇"的行侠主题。"平不平"变不出什么新花样，作家似乎也有点不耐烦了。张丹枫惩治恶霸扶危济困，在另一个侠客云重看来是"多管闲事"，不去寻图觅宝，反来"行侠仗义"，实在"轻重倒置"（梁羽生《萍踪侠影》第16回）。"当今武林第一人"洪七公一生杀过231个贪官污吏大奸巨恶，可小说中只是一笔带过，真正让其大显身手的是武林争斗的"华山论剑"（《射雕英雄传》第39回）。"立功名"更是不合时宜，张丹枫根本不把即将回朝的皇帝放在眼里（《萍踪侠影》第31回）；刘正风弄个武官当当，则"原是自污，以求掩人耳目"（金庸《笑傲江湖》第6回）。余下的只有"报恩仇"了——比起前两者来，"报恩仇"的行侠主题不仅同样源远流长，而且更有发展潜力。

"报"，无疑是中国传统文化中一个非常重要的概念。"投我以桃，报之以李"（《诗经·大雅·抑》），可以说是中国古代人伦

关系的基本准则。报恩报仇，报德报怨，大而事关国家兴亡，小而至于个人荣辱。知恩不酬或者有仇不报，都有悖于中国人的伦理道德。《孟子·离娄下》曰：

> 君之视臣如手足，则臣视君如腹心；君之视臣如犬马，则臣视君如国人；君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇。

这是君臣之间的恩仇，事关国家兴亡。《礼记·曲礼上》曰：

> 父之仇，弗与共戴天；兄弟之仇，不反兵……

这是家族之间的恩仇，事关个人荣辱。恩仇不在大小，即使一饭之恩，一饭之仇，也志在必报[1]。

理论上，仇怨有曲直，必须出以公心，故怨有不仇而德无不报。如游侠郭解之不愿为侄儿报仇，即因其曲在我（《史记·游侠列传》）。也就是孔子说的，“以直报怨，以德报德”（《论语·宪问》）。可实际上，家族复仇很多是难分是非曲直的。复仇以索取五伦大义的正义性往往被无限夸大，以至凌驾于法律之上。《列女传》载缑氏女玉为父报仇，官吏因其节义“足以感无耻之孙，激忍辱之子”而“为减死罪”；民国廿四年施剑翘报父仇刺杀孙传芳，冯玉祥嘉其孝义，很快将其开释——关键不在此仇人是否该杀，而在“弱女报仇”这一事件本身符合中国人的伦理道德：既“孝”且“义”。至于“报恩”，也纯属个人情感，不必考虑是非曲直。“怀恩在一饭，不用酒杯深”（姚广孝《壮士吟》），何况识英雄于落难之际，更非生死相托不可。关羽之备受推崇，就因为其将报恩观念置于一切道德准则之上，典型的例子是“千古佳话”华容道义释曹操。“报恩仇”正因其

---

① 谢肇淛《五杂俎》卷十一云：“中山君以一杯羹亡国，以一壶浆得士二人，颇荣以分炙免难；庚悦以悭炙取祸。《诗》云：‘民之失德，乾餱以愆’。”钱钟书称此：“皆阅历有得之谈，非徒排比故实。”（《管锥编》第1册第201页，中华书局，1979年）

个人性与盲目性，很早就成了小说中侠客行侠的主要动力。唐传奇中红线、昆仑奴是报主人之恩，聂隐娘、古押衙是酬知己之恩，谢小娥、贾人妻则是复家族之仇。自此，没完没了的恩恩怨怨，几乎成了作家构思武侠小说的“主要配料”①，尤其是在20世纪20年代“平不平”与“立功名”两大行侠主题不再时兴以后更是如此。

“丈夫第一关心事，受恩深处报恩时”（文康《儿女英雄传》第13回）；“为人子弟，父母师长的大仇不能不报”（金庸《天龙八部》第23回）——这些都是强调报恩仇的伦理价值。可武侠小说家之注重报恩仇，实际上还有文学创作方面的原因。“是非”与“功过”是社会性的，需要社会公认价值标准的审核，也需要社会组织的支持与认可，单枪匹马不可能挑起一场战争并建功立业；而“恩仇”则纯粹是个人性的，不论何时何地何人都有恩仇需要酬报，而其正义性似乎也毋庸置疑，不需要任何社会组织的支持，也不期望得到他人的赏识，酬恩报仇本身就是目的。任何哪怕是多么微弱的动机，如前代冤仇、朋辈误会或同道争雄，都可能引发一系列打斗厮杀，支撑起一部百万字的长篇小说。再没有比“报恩仇”更容易结构长篇小说的了：侠客无日无夜不在思考报恩复仇，对手当然也不是庸常之辈，双方既成对峙之阵，中间还穿插前来为其助战的各派高手，这样尽可没完没了地打斗下去，而又不失其叙述的统一。尽管小说中也批评此类没有原则的盲目复仇，如王度庐《鹤惊昆仑》第20回称：“江湖侠义，舍己救人却是对的，似这样仇雠无已，是永没个休止的”；还珠楼主《蜀山剑侠传》第16集第9回也称：“切不可因其异派，多事杀戮，以致冤冤相报，没有了结”——这些事前叮嘱和事后总结，都丝毫没有改变武侠小说“仇雠无已”、“冤冤相报”的局面。就好像《肉蒲团》不能不在

① 明清戏曲中，恩仇也是侠客行侠的主要动力。李开先《宝剑记》称：“冤仇若不分明报，枉作人间大丈夫”（第50出）；沈璟《义侠记》则称：“今古英雄称义侠，报恩雪忿名高”（第1出）。

结尾大谈“万恶以淫为首”、“劝君莫借风流债”一样,“以淫止淫”、“以恶制恶”是中国小说家惯用的托词。可以肯定的是，批评“冤冤相报”的武侠小说家，决不肯轻易放弃这一现成的叙述套路，因为没有比这更容易撰写而又能吸引读者的了。

武侠小说中的“报恩仇”，着重点逐渐由“报恩”转向“复仇”，或者是因世风日下人心不古，或者是因作家作梗故弄玄虚。大概每个武侠小说的读者都会同意林诗音的感慨：“为什么仇恨总是比恩情难以忘却。”（古龙《多情剑客无情剑》第15章）天底下哪有那么多真正出于公心的侠客，好多不过是如戴福成打着行侠的招牌“了却生平恩怨”（平江不肖生《江湖奇侠传》第43回）。报父仇的江小鹤口口声声“为世间除恶”（《鹤惊昆仑》第17回），即使言行不符，其行动尚有一定的合理性；最可恶的是伪君子岳不群，竟也时时处处不忘大谈忠孝节义天道公理（《笑傲江湖》）。真的是“放眼天下，又有几个人真能不负这侠义二字”（古龙《陆小凤·师门一脉》）？强调侠客行侠的个人心理因素，不再将其神化，有利于表现复杂的人性。可倘若将侠客行侠完全归结为“冤冤相报”，则又未免大煞风景。于是，武侠小说中出现了一个奇怪的局面：既不能不以“恩仇”为推动故事发展的主要动力，又不能不力图超越个人恩仇。办法是通过佛法和爱情来消解恩仇，或借扩大恩仇的含义来突出其合理性。

武侠小说中最常见而又最惊心动魄的故事是仇人儿女相爱。一为前代冤仇决定的复仇天职，一为后辈相爱造成的炽热情感，双方都有其合理性，而且互不相让，很容易由此推演出一系列哀感顽艳的悲剧或喜剧情节。张丹枫叹息“人与人，国与国，都有那么多的冤仇”（《萍踪侠影》第10回），尤其对于小儿女来说，这无法推卸无法排解的前代冤仇实在太沉重太残酷了。张丹枫和云蕾“盈盈一笑，尽把恩仇了”，而且还“赶上江南春未杳，春色花容相照”（《萍踪侠影》第31回），自然是幸福的；江小鹤和鲍阿鸾却没能跨越家族复仇这道鸿沟，只落得“玉陨花残凄惨追舆榇”（《鹤惊昆仑》第30回）。以其真挚深厚的爱

情赢得长辈谅解的林太平、玉玲珑，固然不愧是“欢乐英雄”（古龙《欢乐英雄·人就是人》）；即使是以身殉情的阿鸾姑娘，也并非完全寂寞，起码她填平了前代冤仇造成的鸿沟，昭示了爱情对于仇恨的超越。此类故事，“是爱是憎难自释，为恩为怨未分明”（《云海玉弓缘》第9回），很能吸引读者。

相比之下，以佛法化解仇怨，虽也屡见于武侠小说中，却未见十分精彩者。就拿金庸小说为例，《射雕英雄传》第39回一灯大师点化裘千仞，与《天龙八部》第43回老僧启悟萧远山与慕容博，尽管描写详略有别，但都不外“猛然间天良发现”、“大彻大悟”，因而“苦海无边回头是岸”之类的套话。作家可以再三强调众人“听那老僧说到精妙之处，不由得皆大欢喜”，却无法照录老僧妙语，要不读者肯定“皆不欢喜”。因而，以佛法化解恩仇，善则善矣，作为小说家来说，则往往是没有办法的办法，难以取得很好的艺术效果。金庸尚且如此，余者可想而知。

至于扩大恩仇的具体内涵，突出侠客报恩仇的合理性，这一点从平江不肖生就已开始。有个人的恩仇，也有民族的恩仇，当两者合而为一时，无疑是最理想的。《江湖奇侠传》中反清义士铜脚道人教训少年侠客欧阳后成：

> 一个道士杀了你的母亲，你拼死拼活的跟人学法，回家乡报仇。有异种人惨杀了你无数的祖宗，你倒也不把这事放在心上。……有人告我说欧阳后成是个神童，谁知乃是一个这么没志气的小子。（第34回）

侠客可以不理会朝廷王法，但不能没有民族感情。“爱国”无疑比“忠君”更容易为现代读者所接受。文公直《碧血丹心大侠传》中强调侠客的对头、叛逆徐季藩等“暗地里和番部外国往来”，企图请番人助其争夺天下；平江不肖生《近代侠义英雄传》则渲染霍元甲与自称“世界第一大力士”的俄人比武，事关武运国运。新派武侠小说家（尤其是梁羽生）更是喜欢以民

族争斗纠合个人恩仇作为小说发展的主线，并且力主前者高于后者，借此提高侠客打斗杀敌的社会意义。《神雕侠侣》第22回写杨过在报父仇与御外敌之间犹豫不决，忽闻郭靖"国事为重"四字，心胸陡然开朗，为自己"念念不忘父仇私怨"而不考虑国家大事百姓疾苦而深感惭愧。"为国为民，侠之大者"，领悟这一点，侠客才真正超越"匹夫之勇"。小说称杨过"心志一高，似乎全身都高大起来"；其实，不少武侠小说都喜欢借引进民族斗争来使侠客形象高大起来。这是条捷径，可不大好走。

民族斗争使得问题一下子简单化了，似乎是非曲直一目了然。很少有作家自觉意识到这种艺术构思的内在缺陷。一是严于夷夏之辨，其中可能存在某种汉族沙文主义倾向，"爱国主义"也不是那么好说的；一是逼侠客融入攻城破阵大军，不可避免会损害其独立性，即使让其百万军中取敌酋也无济于事。另外，价值标准的过分凝定容易带来侠客形象的简单化，则将故事的展开建立在一两个流行概念之上，又不免失掉作家对社会人生的独特体验与领悟。说到底侠客不过是崇信用厚交谊、急难好义轻生重气的个人英雄，以其侠骨豪情而不是丰功伟绩吸引读者。硬要将其改造成政治家或军事家，必然吃力不讨好。《天龙八部》中乔峰（萧峰）形象的塑造是个例外。乔峰之死之所以具有真正悲剧的震撼力量，部分原因在于其突破了民族恩仇的严格界限，从个体生命体验的角度来观察、评判民族之间的争斗。作为一个特殊的存在（生于契丹养于大宋），乔峰实在无力承受如此深重的民族仇怨，既不能帮契丹灭大宋，又不能帮大宋打契丹，最后只好一死谢天下，以其特殊方式泯灭两个民族间的恩仇。

武侠小说当然不是不能讲民族恩仇，只是侠客不同于岳家军、杨家将，文类特征决定了其仍然必须以个人恩仇为主。真正的侠客，"报恩为豪侠，死难在横行"（卢照邻《刘生》）；"东市杀怨吏，西市仆仇尸"（徐祯卿《结客少年场行》），恩怨生死一肩挑，始终是孤独的个人英雄。非要逼其从军出征建功立业，"侠客"只能蜕变为"英雄"，"武侠小说"也将转为"英雄传

奇”。对于一个独立的小说类型来说，这无疑不是好事。

四



《水浒叶子·没遮拦穆和》

武侠小说中的侠客，不只希望报恩仇，而且希望“快意恩仇”。“快意恩仇”的一个基本条件是根据自己的愿望、依靠自己的力量手刃仇敌，以求得到复仇的快感。厉胜男跟金世遗订的协议是助她复仇而不准替她复仇，仇人孟神通最终还是死于她之手（《云海玉弓缘》）。这已经成了一个不成文的规则，几乎所有武侠小说中的大恶人，都必须直接死在代表正义的复仇者手中。旁人可以助一臂之力，但手刃仇敌的一瞬间却无法取而代之。要不，在侠客在读者都会悔恨无穷的。世上蒙冤落难之人，要报仇申冤不外求助于他人或凭借自身能力两条路。在中国小说、戏曲中，前者常常表现为弱女告状，后者则基本上是男子汉的气度：咬碎牙齿吞落肚，出外求师学武，日后回来以生命相搏。把人世间的矛盾纷争简化为武功较量，以为靠提高自身打斗能力就能平不平，报恩仇，当然只能是一种天真的幻想——金庸《鹿鼎记》让天下英雄斗不过小无赖韦小宝，就不无嘲笑这种幻想的意味。可这其中确实蕴藏着一种“志气”，即对个人意志和个人能力的

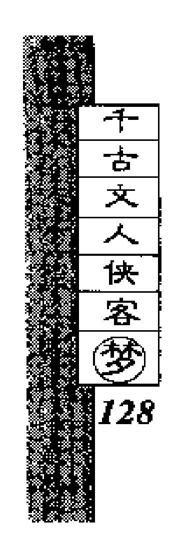
尊重。

武侠小说本质上带有浓厚的个人英雄主义色彩，倪匡称其“个体的形象越是突出，就越能接受”，并因此批评金庸《书剑恩仇录》中的群体观[1]，不是没有道理的。武侠小说之喜欢渲染侠客的“神勇”与“孤独”，除结构技巧和读者接受的限制外，更跟先秦两汉以降现实生活中侠客的实际生存状态有关。侠客当然需要帮手，也喜欢结拜兄弟，但决不愿意混在千军万马之中，而是倾向于以独立人格和个人身份去主持正义替天行道。平日里“抚剑独行游”（陶潜《拟古》），需要时“杀人都市中”（李白《结客少年场行》），事了则“别我不知何处去”（贯休《侠客》）。如此这般的侠客，意气用事，“无组织无纪律”，带兵打仗立功受赏非其所长，屈居下僚听人驱遣又未免英雄气短，最合适的莫过于以个人能力报恩复仇。不为别的，就因为在处理个人恩仇时，侠客的独立人格和个人意志有可能得到最充分的表现。而作为其表征的，就是每每于小说结尾出现的侠客手刃仇敌这一已经程式化了的动作。

“快意恩仇”的另一个条件是侠客自掌正义，不求官府也不问法律，干脆利落一刀两断。若黄天霸捉拿凶僧，吩咐“不可伤他性命，小弟还要带他见大人交差”（《施公案》第152回）；或者如孙癞子抓谋财害命的强盗，居然称“我们都不是做官的人，他们犯的国法，应该把他们送到官里去”（《江湖奇侠传》第102回），在真正的侠客看来未免太不够意思。倘若还要麻烦官府审讯，还要考虑法律条文，侠客行侠不免缩手缩脚，何来侠骨豪情？惟有白光一闪，仇人人头落地，才称得上“快意”。晚清侠义小说之所以令现代读者读来不过瘾，就因为侠客不能自作主张，处处受制于人（清官），杀人还有诸多“臭讲究”。“江湖中本来就是这么回事，谁的刀快，谁就有理”（《多情剑客无情剑》第11章）。这在现实生活中当然是相当可怕的，可在武侠小说中却颇具阅读快感。读者容许甚至赞许侠客凭一身武

---

① 倪匡：《我看金庸小说》第19页，远流出版公司1987年版。



功纵横天下，作为约束的“良心”、“正气”又未免过于空泛，难保侠客不滥用其杀人的权力。

人们常常把中国的武侠小说与西方的侦探小说作比较，大概着眼于其共同的娱乐功能；其实在最基本的如何惩治邪恶这一点上，两者泾渭分明，难以同日而语。不论是侠客还是侦探，都认定有罪必有罚，差异在于到底由谁来主持处罚以及处罚的准则。侦探只是帮助搜寻罪人而不具备惩治罪人的权力，法官也只是执行法律而不能自作主张，真正置罪犯于死地的是人类平等的权利以及保护这种权利的铁面无私的法律。任何个人都无权直接惩治罪犯，即使对于仇人也不例外，这是法制社会的起码规则。至于武侠小说中着意渲染的“快意恩仇”，用法制观念来衡量，本身就是不可饶恕的“犯罪”。“因为头一个罪恶不过是触犯了法律；可是报复这件罪恶的举动却把法律底位子夺了”①。侦探维护法律的神圣与尊严，侠客却根本不把法律放在眼里。很难说中国古代完全没有公正的法律，可中国人就是喜欢“以武犯禁”、“不轨于法”的侠客。韩非要求“境内之民，其言谈必轨于法”（《韩非子·五蠹》）；但如果法律不能保证“境内之民”的正当权利，为什么不能如侠客“时扞当世之文网”？这只是问题的一个方面。中国人之不愿“法律解决”，而宁愿“以剑判是非”，或者说现代读者之如此欣赏不讲法律的侠客，实际上也隐透出其不大健全的心态。晚清作家译介西方侦探小说，特别强调其“最重人权”、“不能妄人人罪”②；“下民既免讼师及隶役之患，或重睹清明之天日”③。至于本土的侠义小说，时人虽颇有以之与侦探小说相对抗的④，只是对其政治效果，批评家一般并不乐观：有称其“叱咤杀人，借口仗义；诡秘盗物，

---

① 弗·培根：《论复仇》，《培根论说文集》，商务印书馆1983年版。

② 周桂笙：《〈歇洛克复生侦探案〉弁言》，《新民丛报》第55号，1904年。

③ 林纾：《〈神枢鬼藏录〉序》，《神枢鬼藏录》，商务印书馆1907年版。

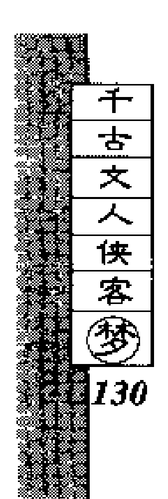
④ 如定一《小说丛话》（《新小说》第13号）、蛮（黄人）《小说小话》（《小说林》第9期）。

强曰行侠”者[1]，也有慨叹侠义小说兴“而遂有庚子团匪之祸”者[2]。奇怪的是，将近一个世纪过去了，“最重人权”的侦探小说并未真正在中国生根开花，而“叱咤杀人”的武侠小说则依然大走红运。以此指责中国人的缺乏法制观念，自是过于迂腐，也过于道德化；可整个民族对武侠小说如此偏爱，确实不是一件十分美妙的事情。

说“不美妙”，是因武侠小说的风行，不只无意中暴露了中国人法律意识的薄弱，更暴露了其潜藏的嗜血欲望。人们乐于谈论侠客之“以躯借交报仇”，可不大愿意承认侠客之“嗜血”。郭解“少时阴贼，慨不快意，身所杀甚众”（《史记·游侠列传》）；原涉“性略似郭解，外温仁谦逊，而内隐好杀。睚眦于尘中，触死者甚多”（《汉书·游侠传》）。至于唐代诗人所激赏的游侠行径：“笑尽一杯酒，杀人都市中”（李白《结客少年场行》）；“杀人不回头，轻生如暂别”（孟郊《游侠行》），世人都只着眼于其气概情怀，而从不追究其杀人是否合理。倘若侠客动辄杀人，其伦理价值未免值得怀疑。只是很早就懂得“仁”乃“不嗜杀”，而且称人君“如有不嗜杀人者，则天下之民，皆引领而望之矣”（《孟子·梁惠王上》）的中国人，何以对“内隐好杀”的侠客如此宽厚？说是期望“以杀止杀”，似乎有点勉强；更实在的解释可能是世人并未摆脱嗜血的野蛮习性。

“报恩仇”之所以“快意”，固然是因正义得到伸张，邪恶受到惩罚，可也包括杀人时产生的“快感”。《水浒传》第30回武松鸳鸯楼连杀15人，本来“只合杀三个正身，其余都是多杀的”[3]；可滥杀无辜的武松毫无懊悔负疚之情，反而洋洋得意道：“我方才心满意足，走了罢休。”好一个“心满意足”！之所以必须“杀得血溅画楼，尸横灯影”，并非众女人同谋或反抗，也不存在杀人灭口问题（已有题“杀人者打虎武松也”），纯是杀得

① 石庵：《忏惑室随笔》，《扬子江小说报》1909年第1期。
② 黄人：《小说小话》，《小说林》1908年第9期。
③ 《李卓吾先生批评忠义水浒传》第30回眉批。



性起，且于杀人中得到某种快感和乐趣。

武侠小说中常见侠客为仇敌之过早死去而痛哭，或者出手援救陷于绝境的仇敌，并非侠客受到人道的感召而大发慈悲，而是因为侠客和读者都需要手刃仇敌这一瞬间的“快意”。王度庐《宝剑金钗》中俞秀莲杀武功高强的苗振山，并不怎么高兴，“因为苗振山不过是一个恶霸，并非我的仇人”（第25回）；而李慕白杀死仇人黄骥北，则“痛快得他要发出狂笑来”（第34回）。杀仇人杀恶人时所得到的快感，没有比西门吹雪以下这段话表达得更为精彩的了：

> 这世上永远都有杀不尽的背信无义之人，当你一剑刺入他们的咽喉，眼看着血花在你剑下绽开，你若能看得见那一瞬间的灿烂辉煌，就会知道那种美是绝没有任何事能比得上的。（古龙《陆小凤·远山传歌声》）

恶人固然应该受到惩罚；可将杀人当作“神圣而美丽的事”，于其中得到无限快感，此种嗜血的欲望不也值得谴责？像林太平那样杀人后感到恶心，需要痛哭一场的实在太少了（《欢乐英雄·杀人与被杀》）；绝大部分侠客杀人后纵声大笑，毫无负疚与不安的感觉。夏志清在谈到水浒英雄杀人的兴趣时指出：“这些故事至今流传不衰，实在与中国人对痛苦与杀戮不甚敏感有关。”① 由此而否定小说的艺术价值自然是“道德气味太重”；可忽略小说的创作和接受与民族心理、文化传统的联系，同样也是偏颇的②。武侠小说在现代中国的广泛流传，以及侠客杀人之被普遍认可，证明夏氏的说法并不过分。鲁迅从山野小民羡慕“游民辄以从军得功名”来论证其喜听（读）侠客故事③，其实

---

① 夏志清:《中国古典小说导论》中译本第102页,安徽文艺出版社1988年版。

② 如何评价《水浒传》欣赏虐杀的倾向，夏志清与刘若愚有过争论，请参阅刘若愚《中国的侠》一书第114—116页、夏志清《水浒传的再评价》一文及《中国古典小说导论》第三章注释第14。

③ 《中国小说史略》第二十七篇“清之侠义小说及公案”。

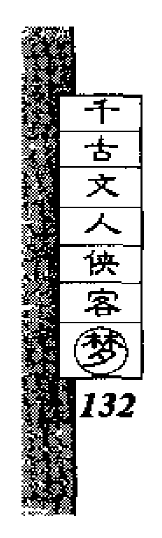
不是十分准确；而20年代以后的武侠小说不以功名富贵为侠客之归宿，更使此说落空。民众之爱读武侠小说，满足其潜在的嗜血欲望我以为是一个不容忽视的因素。

虬髯客以“天下负心者”心肝下酒（《虬髯客传》），李逵以仇人黄文炳心肝“与众头领做醒酒汤”（《水浒传》）；古押衙行侠，“冤死者十余人”（《无双传》），杨天池扶弱，一瞬间“有五六百人受了杨天池的梅花针”（《江湖奇侠传》）。侠客自身不怕死，似乎也不以他人生命为意，很容易演变成为另一种“草菅人命”。至于“食人”，在作家是表达侠客的豪情，在读者似乎也并不怎么反感。这不能不令人联想起五四新文学家对国民性的批判。

鲁迅在谈及人类进化时称：“古性伏中，时复显露，于是有嗜血戮侵略之事”[①]；而鲁迅眼中的中国人显然远未摆脱此一“古性”，喜欢鉴赏杀戮就是一个明证。鲁迅一再提及“示众”——群众鉴赏先驱者之流血——这一意象，感慨“枭首陈尸，也只能博得民众暂时的鉴赏”[②]。除了叹惜大众的愚昧外，更震惊于其“嗜血戮”。这一点在“看杀头”陋习中表现得最为充分。没人追问阿Q是否该杀是否冤枉，惟一感到遗憾的是“枪毙并无杀头这般好看”（《阿Q正传》）。把“看杀头”作为乐趣的中国人，在王鲁彦的《柚子》、沈从文的《新与旧》、李劼人的《暴风雨前》等小说中受到了抨击和嘲讽，可不见得“痛改前非”。周作人曾指责“中国人特嗜杀人”[③]，乍一听难以接受；可读多了野史笔记也就不难理解[④]。时至今日，“杀个痛快”、“千刀万剐”、“食肉寝皮”仍然常被中国人挂在嘴边，而“壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”更是千古传诵的名句。“看光着膀子挨刀很有意思”[⑤]，这种妙语如今自然是难得听到

---

① 迅行（鲁迅）：《破恶声论》，《河南》1908年第8期。
② 鲁迅：《偶成》，《南腔北调集》，同文书店1934年版。
③ 周作人：《怎么说才好》，《谈虎集》，北新书局1928年版。
④ 可参阅周作人《雨天的书·读〈京华碧血录〉》、《秉烛谈·谈史志奇》。
⑤ 周作人：《诅咒》，《谈虎集》。



了；可谁又能肯定在武侠小说的创作和阅读中，这种“快感”不是得到某种替代性的满足？

是的，侠客可能真的“平生不杀好人”。洪七公一生杀过231人，“这二百三十一人个个都是恶徒”（《射雕英雄传》第39回）；西门吹雪喜欢观赏杀人的血花，“幸好他杀的人，都是该杀的”（《陆小凤·远山传歌声》）。可这种将杀人行为道德化的努力，不过是出于文明社会伦理规范的压力。姑且不论可能存在的打着正义的旗帜屠杀无辜的卑劣行径；即使所杀者确为恶人，能于杀人中得到无穷乐趣者，都无法掩饰其潜藏的嗜血欲望。

人类学家告诉我们，在最原始的社会里，残杀是一种正常的生存方式，甚至可以说是一种伟大的自我肯定。当人们为了取得生存的权利，竭尽全力互相残杀时，“流血”无疑是令人陶醉的。而人类摆脱愚昧，进入文明社会的一个重要标志，就是日渐忘却这种嗜血的欲望。可正如艾·弗洛姆（Erich Fromm）指出的，现代社会中仍有将残杀看做是超越生活的最佳途径的嗜血者：

> 这种人通过回到人以前的生存状态，通过成为一个动物，从而摆脱理性的负担来寻求生活的答案。对于这种人来说，血就是生活的本质；流血则是为了感觉到自己的存在，使自己成为独一无二的强者，从而凌驾于一切人之上。①

问题是，在弗洛姆看来，这种嗜血行为只能属于可怜可恨的精神病患者、谋杀犯或战争狂；而在武侠小说中，这种嗜血行为则可能属于可敬可爱的大侠。需要反省的不是大侠之杀人是否道德，而是读者何以对此类嗜血行为如此容忍乃至欣赏？据王少堂口述整理的扬州评话《武松》，其中“杀嫂祭兄”一节对杀人场面大加渲染（第2回第16节）；

---

① 艾·弗洛姆：《人心》中译本第21—22页，商务印书馆1989年版。

而原记录稿据说更是血淋淋，且讲述效果甚佳①。单从道德义愤来解释无疑欠妥，说者、听者都在真正“千刀万剐”潘金莲中得到某种残杀的快感。当正常的社会禁忌发生作用的时候，这种嗜血欲望也只能通过杀恶人奸人来实现——而武侠小说正好提供了最佳场所。

美国学者考维尔蒂（J. G. Cawelti）在讨论通俗文学的程式化故事时曾指出：

> 程式故事似乎是这样一种方式，通过这种方式，处于一种文化中的个体用行动表现出某种无意识的或被压抑了的需要，或者以明显的和象征的形式表现他们必须表现然而却不能公开面对的潜在动机。②

这种说法明显带有弗洛依德和容格的精神印记，但用在武侠小说这么一种实现公众英雄梦的通俗文学类型上，我以为是恰当的。武侠小说中“必须表现然而却不能公开面对的潜在动机”，最引人注目的就是文明人身上潜藏的嗜血欲望。

杀人（当然最好是杀仇人杀恶人）很有刺激性，能使读者阅读时产生某种快感。利用这种“快感”的并非只有武侠小说这一文学样式，各种名目繁多的以暴力行为为主要表现对象的小说类型和电影类型，都有这种倾向。只不过在武侠小说中，侠客“杀人”这一行为本身，因其被充分“道德化”而更容易为读者所接受。

或许，没必要对武侠小说作过于道德化的审视，在作家在读者都不无游戏娱乐的味道，故当不得真。可“快意恩仇”作为武侠小说中至关重要的行侠主题，其蕴藏的文化内涵，却不容忽视；尤其是“快意”二字，无意中显露出民族心理的某种

① 参阅《〈武松〉整理后记》，《武松》，江苏人民出版社1959年版。

② 考维尔蒂：《通俗文学研究中的“程式”概念》，中译文刊《当代西方艺术文化学》，北京大学出版社1988年版。

缺陷——每当忆及那并非“空前”也未必“绝后”的“十年浩劫”，忆及那形形色色的“革命打手”，忆及那毒打乃至虐杀同类的“批斗会场”，我不能不益发相信这一点。

第七章

笑傲江湖



《剑侠传·贾人妻》

一



《水浒叶子·入云龙公孙胜》

谈武侠小说，无论如何绕不开“江湖”。“江湖”与“侠客”，在读者心目中早就联在一起，以至于当你把“侠客”置于宫廷之中，或将淑女放在“江湖”之上时，总给人不伦不类的感觉。也就是说，“江湖”属于“侠客”；或者反过来说，“侠客”只能生活在“江湖”之中。这种近乎常识的判断，其实大有深意。只是人们很少深入探究为什么“侠客”非与“江湖”连在一起不可。可以说，“江湖”与“侠客”的这种必然联系，蕴含着游侠精神作为中国文化特产以及武侠小说作为中国小说类型的某些基本特征。

“江湖”原指长江与洞庭湖，也可泛指三江五湖，只是个普通的地理名词，并没有什么深刻的含义。若《史记·货殖列传》述范蠡“乃乘扁舟浮于江湖”，其中的“江湖”即指五湖。故《国语·越语下》又称范蠡“遂乘轻舟，以浮于五湖，莫知其所终极”。可范蠡“既雪会稽之耻”，官拜上将军，却又突然辞官远逝，并非真的为谋家财，实为避祸全身之计。《史记·越王勾践世家》云：

范蠡以为大名之下，难以久居，且勾践为人，可与同患，难与同安。

有感于范蠡的超然避世，后人再谈“江湖”，很可能就不再只是地理学意义上的三江五湖。高适诗“天地庄生马，江湖范蠡舟”（《古乐府飞龙曲留上陈左相》），杜甫诗“欲寄江湖客，提携日月长”（《竖子至》），杜牧诗“落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻”（《遣怀》），其中的“江湖”，就隐然有与朝廷相对之意，即隐士与平民所处之“人世间”。“江湖”的这一文化意义，在范仲淹如下名句中表现得最为清楚：

居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君。（《岳阳楼记》）

“江湖”虽远“庙堂”（朝廷），但并非反“庙堂”（如“绿林”）。由“江湖”而“得意庙堂”，或由“庙堂”而“落魄江湖”，都不是什么不可思议的事。前者乃“发迹变泰”的故事，如宋元话本《史弘肇龙虎君臣会》、《郑节使立功神臂弓》；后者则可能是“英雄落难”，如《水浒传》中的林冲、杨志。可不管是发迹者还是落难者，武侠小说表现的重心必然是其“落魄江湖”，而不可能是其“得意庙堂”。不见得小说家偏爱“落魄”，实在是只有身在“江湖”，侠客才能真正施展才华；而一入官场，再大的英雄豪杰也必须收心敛性，故难免顿失风采。不得意的文人武士，也都可能“落魄江湖”，可“江湖”只是他们出仕前暂时的栖身之处。只有侠客才真正完全属于“江湖”，也只有武侠小说才将“江湖”的文化意义表现得最为充分。

《史记》为游侠作传，没有使用“江湖”这个词，不过从作者强调“布衣之侠”、“乡曲之侠”、“闾巷之侠”、“匹夫之侠”，不难想像秦汉间游侠的身份及活动范围。至于郭解的四处避祸，更是道地的“亡命江湖”了。只是由于司马迁和班固对游侠的

评价大相径庭，《史记》和《汉书》中游侠的身份和活动范围也颇有变化。司马迁对“不爱其躯，赴士之厄困”的游侠给予极高的评价和极大的同情，尤其对其中社会地位低下的布衣之侠更是赞不绝口。因为在他看来，“卿相之侠”如孟尝君辈“显名诸侯”并不难，“至如闾巷之侠，修行砥名，声施于天下，莫不称贤，是为难耳”。故《史记·游侠列传》中详细记载的朱家、剧孟、郭解，全是布衣之侠。而班固既批评司马迁“序游侠则退处士而进奸雄”（《汉书·司马迁传赞》），对“布衣游侠剧孟、郭解之徒驰骛于闾阎”更是深恶痛绝。因此《汉书·游侠传》虽基本照录《史记》所述朱家等人事迹，可新增加的四位却颇有身份，并非“匹夫之细”。萬章“为京兆尹门下督”，官不大，可能“至殿中”，且“与中书令石显相善”，亦非普通平民。至于楼护“为广汉太守”，“封息乡侯，列于九卿”；陈遵“为河南太守”，“封嘉威侯”；原涉则“拜镇戎大尹”（天水太守），更是近于“卿相之侠”。布衣之侠因“救人于厄”而“时扞当世之文罔”，不免有杀身之虞，故必须隐身江湖；而“卿相（或准卿相）之侠”则招名引誉，结交权贵，故不妨安居京城——倘若异日落魄遭祸，那是另一回事。鲁迅称“汉代的大侠，就已和公侯权贵相馈赠，以备危急时来作护符之用了”[①]，大概就是读《汉书·游侠传》得出的印象。其实，这得扣除作为史家的班固主观视野的限制。仇视布衣之侠的班固专录结交权贵或日后成为权贵的“取巧的侠”，而不录“以‘死’为终极目的”的“真老实”的侠[②]，这一点也不奇怪，并不能证明汉代大侠精神已经失传。

唐人重新把侠客置于江湖之中，这一点很了不起，基本上奠定了武侠小说的发展路向。此后虽有“看破绿林无好”的黄天霸辈投顺朝廷，但武侠小说的根基仍在江湖；即便如黄天霸辈，还是得在江湖中打滚，只不过换个立足点而已。唐人小说中的侠客，出场时位不显赫貌不惊人，行侠后飘然远逝，不屑

---

①② 鲁迅：《流氓的变迁》，《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社 1981 年版。

于接受答谢，更不要说官职。其中有根据自己的价值标准，选择作为辅助对象的“恩公”者，而绝无“和公侯权贵相馈赠，以备危急时来作护符之用”的。来时布衣，去时布衣，红线辈始终不失“布衣之侠”的本色。古押衙“居于村墅”（《无双传》），兰陵老人“埋形杂迹”（《兰陵老人》），昆仑奴身为老奴（《昆仑奴》）；一旦行侠成功，红线“遂亡其所在”（《红线》），聂隐娘“自此寻山水访至人”（《聂隐娘》），取负心贼首的剑客则“不知所之”（《义侠》）。班固所谴责的“以匹夫之细，窃杀生之权”的游侠（《汉书·游侠传》），在袁郊、裴铏笔下，则成了不折不扣的英雄人物。更重要的是，此等游侠只能生存于“闾巷”，而无法进入“庙堂”，也就是说，他们只能“浪迹江湖”。

唐代豪侠小说中已出现“江湖”这个词，并把“江湖”作为侠客活动的背景。如《谢小娥传》称：

> 小娥父畜巨产，隐名商贾间，常与段婿（“历阳侠士段居贞”，“负气重义，交游豪俊”——引者注）同舟货，往来江湖。

《红线》中女侠红线自称：

> 某前世本男子，历江湖间，读神农药书，救世人灾患。

至于不以“江湖”名，而实为江湖的背景描写，可以说遍及唐代豪侠小说。无论是周皓的“游江淮”（《周皓》）、昆仑奴的“卖药于洛阳市”，还是谢小娥的削发为尼，都是隐于江湖；更不用说唐人小说中为数甚多的事成之后“不知所之”、“寻之不可”的游侠，其去向也只能是“江湖”。

唐人小说中的“江湖”还只是远离朝廷或官场的闾巷民间，尚未有更具体的描写；宋元话本中的“江湖”则已跟抢劫、黑话、蒙汗药和人肉馒头联系在一起。《汪信之一死救全家》中

"汪世雄躲在江湖上，使枪棒卖药为生"，其"江湖"已颇有血腥味；而《宋四公大闹禁魂张》中"江湖"上杀人越货的勾当以及武功的比试，已跟《水浒传》及后世的武侠小说没有多少差别了。明清两代写侠客的小说，已经到处是"江湖"字眼，而到了旧派武侠小说家，连书名也要题上"江湖"二字。不说姚民哀的《江湖豪侠传》、张冥飞的《江湖剑客传》、赵苕狂的《江湖怪侠》、庄病骸的《江湖双侠传》；单是平江不肖生，就有《江湖奇侠传》、《江湖大侠传》和《江湖怪异传》。仿佛不标"江湖"，武侠小说的味道就出不来，就难以吸引读者。而实际上，即使书名没"江湖"二字，只要是武侠小说，就很难撇开"江湖"而另起炉灶。

与"江湖"一样，同是从地理名词引申、拓展、转化为文化符号的，还有"山林"、"绿林"等。正是在与这些文化符号的对比中，"江湖"确立了其在武侠小说中稳坐第一把交椅的地位。也就是说，"山林"、"绿林"跟侠客也不无一点联系，在某种特殊情境下，还可能成为武侠小说中侠客活动的主要背景。但作为一种文化符号，"山林"主要属于隐士，"绿林"主要属于强盗（或义军），真正属于侠客的，只能是"江湖"。这里面的差别有时颇为细微，值得认真辨析。因为，选择"江湖"而不是"山林"或"绿林"作为主要活动背景，实际上已内在地限定了侠客形象的发展方向。

"山林"原指山岭林木，《周礼·地官·大司徒》中有这么一句：

辨其山林、川泽、丘陵、坟衍、原隰之名物。

郑玄为其作注曰："积石曰山，竹木曰林。"在先秦典籍中，"山林"基本上只用此本义。可是，随着避世的高人隐居山林采樵自娱，"山林"遂逐渐转化成一个政治文化符号，由代指隐士的居所，再引申为指隐逸这一政治行为。晋人张华《招隐诗》云："隐士托山林，遁世以保真"；张载的同题诗云："山林有悔吝，

人间实多累”。其中“山林”与“人间”相对，突出其避世的功能。或许宋人苏轼的说法更有代表性：

> 方需功业之成，遽起山林之兴。（《王安石赠太傅》）

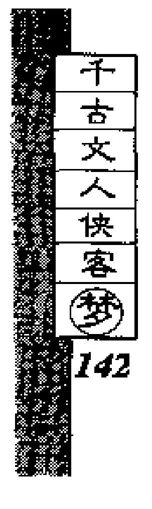
“山林”与其说与“人间”相对，不如说与“功业”相对，或者说与追求“功业”的“人间”相对。

在弃功名远朝廷这一点上，隐士与侠客颇有相似之处；而隐士、侠客之所以避世隐身于山林、江湖，都是因“时命大谬”，不可能有所作为，这一点两者也是相通的。“天地闭，贤人隐”（《周易·坤文言》）。可两者避世的方式、目的和效果都不大一样，故“山林”不可能混同于“江湖”。隐于山林的高人不过“不事王侯，高尚其事”（《周易·蛊》）；而隐于江湖的游侠偏偏不肯安生，还要“路见不平，拔刀相助”。金庸在介绍《笑傲江湖》的创作构思时说：

> 令狐冲是天生的“隐士”，对权力没有兴趣。盈盈也是“隐士”，她对江湖豪士有生杀大权，却宁可在洛阳隐居陋巷，琴箫自娱。（《后记》）

可令狐冲也好，盈盈也好，都是在政治色彩很浓的江湖世界中冲杀过来的，只不过对权力没兴趣，故功成身退。“山林”最多只能说是其归宿，不是其活动场景。作为小说中着力表现的“大侠”(《后记》中再三强调其“不是大侠”是“隐士”，可小说中却处处称其为“大侠”)，其真正的舞台不能不是“江湖”。

隐士大多手无缚鸡之力，其不合作（不管是“不辱其志”，还是“隐居放言”）只能独善其身，最多作为一种抗议的姿态，或者提供一种不同于主流意识形态的精神境界，使统治者名誉上受点损害，也给现实世界增加一点不协调气氛。但统治者心里明白，这些人成不了大气候，区区漏洞，可以通过“天下太平”后的招隐士举逸民来补救。梁武帝不就要沈约为其草拟



《搜访隐逸诏》吗？话说得再客气不过了：

> 高尚其志，义焕通爻，山林不出，训光惇史。朕听朝晏罢，尚想幽人，蒲玉之礼，伫闻峻节。

事实上，历朝帝王对名隐士大都还算“礼遇”，即便征举不出，明知其“居心叵测”，也并没赶尽杀绝——对于统治者来说，隐士的危害实在不算太大。游侠可就不一样了。不说恃勇仗强，“藏活豪士”，“时扞当世之文罔”（《史记·游侠列传》），直接妨碍其统治；就算不曾犯禁杀人，单是“权行州域，力折公侯”，就“罪已不容于诛矣”（《汉书·游侠传》）。天下未治，“禁网疏阔”，游侠还有活动余地；一旦坐稳江山，统治者一定腾出手来，扫荡游侠，清除不安定因素。游侠的存在本身就是对统治者神圣威权的挑战，因此，不在于你是否“以武犯禁”，只要你“以任侠显诸侯”就该杀。郭解深谙此道，力避声名，处处作“恭敬”状，可还是无法避免杀身之祸。所谓“解虽弗知，此罪甚于解杀之”，不过是“欲加之罪何患无辞”。汉文帝、景帝、武帝、成帝及王莽摄政期间，都曾大肆“捕击豪侠”，却也未能斩草除根。照司马迁、班固的说法是，“自是之后，为侠者极众”，“郡国处处有豪杰”。遭到统治者残酷镇压的游侠，其隐身江湖，便带有明显的自我保护性质，与养高名于山林的隐士大有区别。这也是“山林”少烟火味而“江湖”多血腥气的原因。

“绿林”原为山名，位于今湖北省当阳县东北60里处。此等小山，本不为世人注目，只因西汉末年一场农民起义，居然使之成为“千古名山”，甚至转化为一个政治色彩很浓的文化符号。《后汉书·刘玄传》称：

> 王莽末，南方饥馑，人庶群入野泽，掘凫茈而食之，更相侵夺。新市人王匡、王凤为平理诤讼，遂推为渠帅，众数百人。于是诸亡命马武、王常、成丹等往从之；共攻离乡聚，臧于绿林中，数月间至七八千人。

天下名山多矣，而曾被各种“义军”、“寇贼”占为营地的也不计其数；惟独此“绿林山”有幸由地理名词转为文化符号，这大概应归功于唐代诗人的引事入诗。《通俗编·草木·绿林》云：

> 自李涉有“绿林豪客夜知闻”句，后人竟称此辈为绿林。

李涉并非第一个引“绿林”事入诗，不过，李涉遇盗作诗的轶事颇具传奇色彩，更由于宋人计有功的记载而流传千古。《唐诗纪事》卷四十六“李涉”条称：

> 涉尝过九江，至皖口遇盗，问何人，从者曰：“李博士也。”其豪首曰：“若是李涉博士，不用剽夺，久闻诗名，愿题一篇足矣。”涉赠一绝云：“春雨潇潇江上村，绿林豪客夜知闻。他时不用相回避，世上如今半是君。”

盗亦有道，且相当高雅，居然要诗不要钱；而李涉遇险不惊，出口成章，结句还颇有幽默感①。这则轶事相当漂亮，只是不知作者是否即李涉本人。既然李涉“遇盗”吟“绿林豪客”，且能为贼首所接受，可见其时以“绿林”代称“盗寇”已相当普遍。实际上，此前杜甫的诗句“绿林宁小患，云梦欲难追”（《夔府书怀》）、韩翃的诗句“少年结客散黄金，中岁连兵扫绿林”（《送王诞渤海使赴李太守行营》），都已经以绿林指代寇贼②。由于唐代诗人的再三歌咏，“绿林”终于成为结伙聚集山林反抗官府或抢劫财物的集团的代称，这一点大概是没有疑问的了。

---

① 李贽《焚书》卷五《读史·李涉赠盗》录盗赠官吏诗一首，可参照阅读。此诗前四句是：“未曾相见心相识，敢道相逢不识君？一切萧何今不用，有赃抬到后堂分。”

② 李涉何年作《遇盗》诗不得而知，不过据史载，李涉“太和中为太学博士”，而此时杜甫已故去半个多世纪，韩翃也早已作古。

“绿林”和“江湖”有不少相通之处，以至后世武侠小说也有将江湖侠客与绿林豪杰相提并论的。两者都不只限于发泄不满，而是直接以武力触犯统治集团利益；而且都以“义气”相号召，不把“王法”放在眼里，颇有组成“第二社会”的趋向。不过，二者其实还是大有区别，侠客可偶尔涉足“绿林”，可根基仍在“江湖”。

首先，侠客虽“以武犯禁”，却无意于推翻现政权。乱世中未知鹿死谁手，侠客或辅佐“真命天子”（如《虬髯客传》中的李靖、《史弘肇龙虎君臣会》中的史弘肇），或本身就是“真命天子”（如《赵太祖千里送京娘》中的赵太祖、《史弘肇龙虎君臣会》中的郭威），出而逐鹿中原，那是大侠风度。可在一般情况下，侠客并不如李逵那样希望“杀去东京，夺了鸟位”，而是信守君臣之道，承认“人臣之谬思乱者，乃螳臂之拒走轮耳”（《虬髯客传》）。反贪官不反皇帝，除恶贼不除纲纪，此乃侠客通例。侠客只是在现存社会制度下，凭一己之能力，主持公道与正义。“欲除天下不平事，方显人间大丈夫”（《史弘肇龙虎君臣会》）。此“大丈夫”并非善于设计新世界的政治家，不大考虑“不平事”与整个社会制度的关系，更没有另立新朝的欲望。因为“平不平”不一定直接激怒当权者，侠客与官府的合作也不能一概斥为“堕落”，另一方面，立新朝（即使是按照正直的政治家设计的理想化的新朝）并不一定能除尽“天下不平事”。说到底，侠客和政治家考虑的不是一个层次上的问题。《汪信之一死救全家》中有一句相当准确的评语：“颇有侠名，原无反状。”《史记》、《汉书》不用说，就是唐宋传奇、宋元话本中描写的侠客，也都“原无反状”。侠客隐身江湖，不一定与现政权直接为敌，也不是具有自觉意识的政治力量。这一点与已经揭竿而起的绿林好汉不一样。

其次，绿林好汉是组织化的军事集团，虽有首领、喽罗之别，但基本上是以军事（或准军事）集团整体面目出现的。而侠客则基本上是独立的个体，主要以个人的意志和力量来对抗整个社会的黑暗。班固攻击游侠“背公死党之议成，守职奉上

之义废”（《汉书·游侠传》），荀悦攻击游侠“立气势，作威福，结私交”（《汉纪》卷十），都是指游侠的“结党营私”。可侠客的呼朋唤友结拜金兰只是同气相求，危急时可以互相帮助，并没有成为完整、独立的政治组织。一直到宋元话本中的侠客，都是作为个体活动的。《水浒传》把若干侠客引入梁山泊军事集团，使此书最多只能算半部武侠小说，上梁山后的鲁智深、武松都已经是“英雄”而不是“侠客”了。后世的武侠小说也都坚持侠客活动的非组织化；即使聚集到某一旗帜下，真正的侠客也是依据自己的意志独立行侠，而不愿混入千军万马，当个“区别不大的带兵头领”①。

正因为侠客的非组织化，故不能成为改朝换代的主要力量；也正因为侠客的注重个体选择，故没必要像绿林好汉那样落草为寇占山为王，建立稳固的根据地。顾名思义，“游侠游侠”，不忘于漫游中行侠。“游”训为“行”，游侠天生离乡背井，不可能固守一隅。从唐传奇开始，侠客就没有安居乐业过，总是四处游荡浪迹天涯。而侠客的浪迹天涯与绿林好汉的占山为王之间的区别，不只牵涉到侠客形象的塑造，而且对整个武侠小说的结构形式及美学趣味都大有影响，这一点容另文论述。

二

武侠小说中的“江湖”，当然不只是现实世界中江湖的简单摹写。经过无数说书人与小说家的渲染、表现，“江湖”已逐渐走出历史，演变成为一个带有象征色彩的文学世界。就在这与现实生活相对隔绝的独立的“江湖世界”中，活动着一个个替天行道的布衣大侠，表演了一场场惊心动魄的救世绝活。不敢说没有江湖就不存在侠客；可武侠小说中倘若没有一个虚

① 夏志清评《水浒传》中“大部分好汉最令人难忘的经历都发生在梁山前”，因“一旦上山聚义，大家就都成了区别不大的带兵头领了，其形象就不再那么轮廓分明”。见《中国古典小说导论》中译本第92页，安徽文艺出版社1988年版。



《水浒叶子·神行太保戴宗》

拟的“江湖世界”，侠客就不可能纵横驰骋大显神威。“江湖世界”是武侠小说的命根子，对“江湖世界”的描绘到底是偏向于虚拟还是偏向于写实，这取决于作家独特的艺术构思，其本身并无高低雅俗之分；这里只是指出，作为一种小说类型，虚拟的“江湖世界”是其基本特征之一。

明清之际的傅山有句妙语，说透了世上读书人的心理：

> 贫道岑寂中，每耽读刺客、游侠传，便喜动颜色，略有生气矣。（《霜红龛文集·杂记三》）

春风得意者大概不会念念不忘游侠，只有屡经坎坷备尝世味者，才会深感人间侠士的可贵。当初太史公“愤激著书”传游侠，后来者读《游侠列传》则“喜动颜色”，不就因为借此可以发泄一肚皮宿怨？金圣叹深解此道，可惜话只说对了一半。在《读第五才子书法》中，他说：

> 一部《史记》，只是“缓急人所时有”六个字，是他一生著书旨意。《水浒传》却不然。

看出“太史公一肚皮宿怨发挥出来”的，不止限于《游侠列传》，而是贯串《史记》全书的内在精神，这自是金氏过人之

处；太史公之所以“凡遇挥金杀人之事，他便啧啧赏叹不置”，正是其认同游侠精神的标志[1]。可认为“施耐庵本无一肚皮宿怨要发挥出来”，只不过“饱暖无事，又值心闲”，故舞文弄墨，目的是“写出自家许多锦心绣口”（《读第五才子书法》），则未免过分委屈了古人。还是李卓吾说得好：“《水浒传》者，发愤之所作也。”（《读〈忠义水浒全传〉序》）

最能说明《水浒传》乃“发愤之所作”者，莫过于书中第二回的一对联语：

> 禅仗打开危险路，戒刀杀尽不平人。

正是因为人间太多“危险路”、“不平人”，才有必要在小说中盛赞“禅杖”与“戒刀”。李卓吾为这一回所写的评语即说：

> 陈眉公有云：“天上无雷霆，则人间无侠客。”郑屠以虚钱实契而强占金翠莲为妾，此是势豪长技，若无提辖老拳，几咎天网之疏。

实际上“天网之疏”随处可见，倒是“提辖老拳”难得一遇。“鲁提辖拳打镇关西”一节令千古文人拍案叫绝，绝不只是因其笔墨技巧。有感于“缓急人所时有”，司马迁为游侠立传；同样，有感于“天网之疏”，施耐庵及后世无数小说家便把惩恶扬善的希望寄托在人间侠客身上。

章太炎称游侠、剑客辈，“当乱世则辅民，当平世则辅法”（《检论·儒侠》）；李景星也说侠客“可以济王法之穷，可以去人心之憾”（《四史评论》），这都是从期望被拯救的平民百姓角度立论。若为统治者着想，韩非的话是有道理的，不要说“废敬上畏法之民，而养游侠私剑之属”不可取，即便“以其犯禁也，

---

① 宋人张耒《张右史文集》卷五六《司马迁论》云：“司马迁尚气好侠，有战国豪士之余风，故其为书，叙用兵、气节、豪侠之事特详。”

罪之，而多其有勇也”，也是不应该的，惟一的办法是斩尽杀绝（《韩非子·五蠹》）。侠客“可以去人心之憾”，却未必能“济王法之穷”。统治者绝不会承认游侠能“辅法”、“辅民”，那不等于自减威风、默认“上失其道”了吗[①]？在如何对待游侠的具体策略上，历朝历代略有变化，但不允许其“以匹夫之细，窃杀生之权”这一点却是一致的。除“禁网疏阔”的乱世外，归顺朝廷充当鹰犬者固然可以得意，被查禁的真正的侠客则处境颇为艰难。侠客得民心却不见容于世，武侠小说家的任务首先就是改变这种令人很不愉快的局面。隐身江湖是历史上侠客的真实写照；隐身江湖而又逍遥自在，随时可以大展雄风，却是武侠小说得以展开的“基本假设”。武侠小说要产生“使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时”这么一种阅读效果，就必须努力做到“善人必获福报，恶人总有祸临，邪者定遭凶殃，正者终逢吉庇”（问竹主人《〈忠烈侠义传〉序》及郭广瑞《〈永庆升平〉序》）。从王度庐到金庸，武侠小说中不再永远是“自古英雄受困，后来自有救星”（《小五义》第108回），甚至出现个别悲剧结局；可武侠小说惩恶扬善伸张正义的基本图式并未改变。而如此充分伦理化的世界图景，现实中的“江湖”并不具备。因此，武侠小说家不能不虚拟一个既适合于侠客生存又能满足读者阅读快感的“江湖世界”。

武侠小说依其表现对象的可信程度，大致可分为如下三类：第一类近于神魔小说，多剑仙斗法腾云驾雾一类奇迹；第二类偏于历史小说，借用一定的历史事件与人物来驰骋想像；第三类虽出于虚构但并无神怪，着重写江湖风波或武林争斗。这里要强调的，并非是第一类，而是第二、三类武侠小说中“江湖世界”的虚拟性。还珠楼主笔下“幻波池”（《蜀山剑侠传》）的虚幻性一目了然；而平江不肖生笔下的武林春秋或姚民哀笔下

---

① 方以智《曼寓草·任论》称：“上失其道，无以属民，故游侠之徒以任得民。”另外，梁启超《中国之武士道》称：“上焉既无尚武之政府以主持奖励之，中焉复无强有力之贤士大夫以左右调护之，而社会不平之事，且日接于耳目，于是乎乡曲豪举之雄，乃出而代其权。”

的会党故事，却是以“逼真”著称——而正是这些以讲述“真实故事”见长的小说家，创造了一个颇具魅力的独立的“江湖世界”。

“小说”本来就是“虚构”，只有有“考证癖”者才会把它当历史读。问题是一般写实的小说是在“真实”的背景下讲述“虚构”的故事；而即便是趋于写实的武侠小说，其背景“江湖世界”也必然是虚拟的——这并不妨碍其引入具体的江湖切口、武林规矩乃至技击步骤。小处写实而大处虚拟，超凡而不入圣，可爱未必可信，介于日常世界与神话世界之间，这正是所谓写实型武侠小说中“江湖世界”的基本特征。

走江湖与充满诗情画意的旅游观光不同，首先是出于谋生的需要。然而，在武侠小说中，江湖侠客从不为生计发愁。江湖当然不好闯，可不好闯的原因无关生计，只是功夫未到家。江小鹤初闯江湖就被逮进监狱：

> 他心中叹息着江湖真是不好走，世间的人敢则是不讲理的多。他又想：为什么别人净欺负我？一定是因为我年岁小，我的武艺还没有学成。（《鹤惊昆仑》第3回）

果然，一旦江小鹤学好武艺，江湖上便畅通无阻了。只是武艺不是“硬通货”，不可能直接换取生活资料；而侠客又并非都能“辟谷”、“服气”，不食人间烟火。那么，人们不禁要问，侠客何以为生？江湖上卖艺，落难时偶一为之还可以，但并非侠客正路；至于开馆教拳或者守家护院，那更非侠客行径。向乐山教训完陶家拳师，却不愿接受这“没一个不羡慕”的教席，理由是“我不是能坐在尊府教拳脚的”（《江湖奇侠传》第13、14回）。侠客闯荡江湖，即使出身王侯世家，也必须靠自家本领吃饭。没听说腰缠万贯出来闯江湖的侠客，那不成了黑道上的朋友打劫的对象？而侠客不愁吃喝，而且接济穷人出手大方，哪来的钱？据说还有“五鬼搬运法”，千里内的东西要什么有什么，可心术不正者道法不灵，弄不好连自己性命都被五鬼搬运

去（《江湖奇侠传》第44回），可见不能以此为谋生手段。

宋人眼中的侠客是可能挨饿受穷的，杨温开口向杨员外乞请三贯钱做回家盘缠（《杨温拦路虎传》）；郭威、史弘肇设想“我们何自撰几钱买酒吃”，办法是连偷带抢（《史弘肇龙虎君臣会》）。前者未免英雄气短，后者则近乎市井无赖。明清人并不讳言江湖侠客也干杀人越货的勾当，要不哪来的钱“大碗喝酒大块吃肉”？现代人则不能想像他们心目中的英雄张丹枫大侠、令狐冲大侠也可能偷鸡摸狗或者谋财害命。社会观念演变的结果，就是侠客形象的日益道德化。《笑傲江湖》中令狐冲率恒山派众尼姑赶往龙泉铸剑谷救掌门师尊，路上没钱，危急中只好找镇上最坏而又最有钱的财主白剥皮强行“化缘”，老成持重的尚且“心下隐隐觉得不安”，平日里哪敢犯戒偷盗（第24回）？寺院还有固定的庙产和香火钱，众多武林帮派又哪来的经济收入呢？《射雕英雄传》中丐帮帮主洪七公有句妙语：

> 咱们所以要做叫化，就贪图个无拘无束、自由自在，若是这个也不成，那个又不行，干么不去做官做财主？（第21回）

也就是说，即便是以乞讨为生的丐帮，实际上也不缺钱花。难怪郭大路会产生这样的疑问：

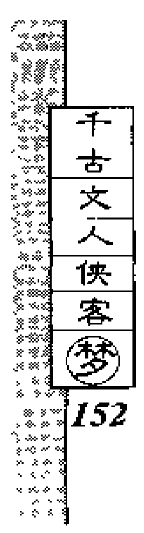
> 我虽然没有在江湖中混过，但江湖好汉的故事却也听过不少，怎么从来没有听过有人为钱发愁的？……那些人好像随时都有大把大把的银子往外掏，那些银子就好像是从天上掉下来的。（《欢乐英雄·黄金世界》）

问题提得有趣，可答案却不见得精彩：“因为说故事的人总以为别人不喜欢听这些事。”并非听故事者不愿听，而是说故事者不愿讲，因为“一说便俗”。让侠客为柴米油盐之类日常琐事操劳，何来英风侠骨？而让侠客为生计去打家劫舍，则又未免沦

为盗贼草寇。侠客形象的伦理化与理想化，要求一个适合他们生存的“江湖世界”。

这个“江湖世界”中不存在金钱匮乏或饿肚子之类形而下的问题，侠客可以一心一意打抱不平替天行道。而且，在这个世界中，一切社会矛盾都被简化为善恶正邪之争，解决矛盾的方法则是武功的较量。在讲述侠客行侠故事的小说中，武打场面的描写日益精细。从唐传奇中的侧面渲染，宋元话本中的正面描写，到明清小说中一招一式的较量，再到20世纪小说家的讲究各家各派、内功外功，侠客的打斗成为武侠小说中最吸引人的部分。有的武侠小说家本身擅长武功（如向恺然、郑证因），写起打斗来自然内行些；而有的武侠小说家从未习武，只凭拳经与经络图写打斗（如王度庐、金庸），不免更多借助想像。不过，问题的关键不在这里，而在于武侠小说中打斗手段的伦理化与打斗场面的表演化。这一点，进入20世纪以后尤其明显。打斗本来就是以武相争，力强为胜，无所谓手段的正邪善恶。可武侠小说中诅咒以毒药取胜者为“下三滥”，真正的大侠理应以剑服人。同为打斗手段，何以“剑术”为正，而“机关”、“毒药”为负（“暗器”则从正负不分向负过渡），这只有放在武侠小说特定的“江湖世界”中才能理解。武侠小说中的侠客，不单要能打，而且要打得好看。老像《多情剑客无情剑》中李寻欢那样一刀制敌于死命，难免让读者失望。侠客打斗写得最吸引人的，或许当推金庸与梁羽生，其窍门就在于打斗场面的表演化，时刻注意其“舞台效果”。

最能体现侠客打斗手段的伦理化与打斗场面的表演化的，是武侠小说中屡见不鲜的“打擂台”。台上比武，本来就带有表演性质，目的是“显些本领给人家看”（《荒江女侠》第5集第4回），再加上作家的着意渲染，往往成为小说中最为热闹且最富戏剧性的场面。而既是当众比武，就得遵守约定俗成的“比赛规则”，比如不用暗器、不以杀伤为目的或不得有人暗中相助之类。违反规则者，其打斗手段就是非道德的。武侠小说中反派人物往往于擂台上作弊，其打斗手段的“非法性”与其为人的



邪恶刚好互相映衬。

武侠小说中的“江湖世界”，实际上就是个“大擂台”。人世间的一切纷争，最后都简化为“大擂台”上的打斗比武。不管是才子佳人、王侯将相，抑或是平民百姓、和尚道士，都醉心于习武，希望在擂台上一显身手，成为“天下武功第一”。而好人坏人正派邪派的区别，很大成分在于其对待“比赛规则”的态度。将不同利益集团之间的生死搏斗还原为双方头领的擂台比武，将决定斗争胜负的诸多因素归结为各自武功的高低；而妙参造化的武学最高境界既然包含着对天道及人道的真正领悟，邪派高手由于心术不正而永远无法达到，因此，武侠小说很容易演变成为宣讲“邪不压正”、“正义必定战胜强权”之类古老格言的“成年人的童话”[①]。而这一切，又都必须建立在一个颇带象征色彩的“江湖世界”基础上。

说武侠小说中的“江湖世界”为虚拟的世界，还在于它过分夸大了“江湖世界”与“官府世界”各自的独立性，仿佛两者平行并立，互不干涉。明清以来，中国的秘密社会名目繁多，大体则可归为教门系统与会党系统，也就是陶成章说的：

> 中国有反对政府之二大秘密团体，具有左右全国之势力者，是何也？一曰白莲教，即红巾也；一曰天地会，即洪门也。[②]

而教门和会党的领导骨干，大多为流浪艺人、散兵游勇及江湖侠客。这就难怪晚清以来的武侠小说不少涉及近代中国的秘密社会，只不过有的维护统治者建立的“正常社会秩序”，歌颂协助官府剿灭“教匪”、“会匪”的侠客（如《永庆升平》、《奇侠精忠记》）；有的否定现政权的合理性，赞赏与教门、会党联手

---

① 即使不像古龙《欢乐英雄》那样一再引录此类格言，绝大部分武侠小说实际上都以此类格言为根基，故华罗庚之称“武侠小说是成年人的童话”也不无道理。

② 陶成章《教会源流考》，《陶成章集》第414页，中华书局1986年版。

或本身就是教门、会党的侠客（如《书剑恩仇录》、《鹿鼎记》）。在武侠小说的发展中，总的趋向是越来越同情作为反叛者的教门、会党。而随着文人笔下秘密社会的日益理想化，武侠小说中的江湖世界俨然成为完全可与官府世界平分秋色的第二社会。"我们学武之人，侠义为重，在江湖上逍遥自在，去做什么劳什子的官儿?"（《笑傲江湖》第6回）侠客看得起看不起官府是另一回事，但以为不当官就可以不受朝廷规则约束，那未免太天真了。现实生活中"江湖"虽远离朝廷，却仍在官府管辖下，侠客亦难得"逍遥自在"。所谓"第二社会"的独立性是相对的，时刻都可能被取缔。像武侠小说中描写的那样，双方互不干涉内政，在"官府世界"遵守国家王法，在"江湖世界"则听从江湖规则，只能是小说家的良好愿望。明清以来，历代统治者对秘密社会都是坚决取缔、决不手软，根本不存在和平共处之类的神话。"革命"时可以联络、利用会党教门，可一旦掌握政权，就必须"严加惩处，以绝根株"。辛亥前后革命党人对会党态度的急剧转变，就是最好的例证①。

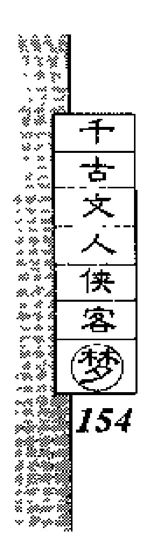
对会党、教门作历史溯源或价值评判都不是本文的任务，笔者感兴趣的是，描写侠客"仗义疏财""替天行道"的《水浒传》促进了中国秘密社会的形成②，而白莲教、天地会之类民间教门、会党又反过来深刻影响了后世的武侠小说③。这种影响分虚、实两种，实者为小说家提供了无数侠客故事，虚者促使小说家在原有社会结构外，另建发挥特殊职能的"第二社会"。而后者意义无疑更为重大，它使得武侠小说中的"江湖世界"既不完全蹈空，有近代中国秘密社会的影子，也不完全坐实，仍保留甚至着意渲染其作为法外世界的理想主义色彩（这一点，

---

① 参阅蔡少卿《中国近代会党史研究》（中华书局，1987年）中《论民国初年资产阶级革命党人与会党关系的破裂》一章。

② 参阅罗尔纲《〈水浒传〉与天地会》，《会党史研究》，学林出版社1987年版。

③ 如赵绂章《奇侠精忠传》的《自序》就称："取有清乾嘉间苗乱、教匪乱、回乱各事迹，以两杨侯、刘方伯等为之干，而附以当时草泽之奇人剑客，事非无稽，言皆有物。"



在《水浒传》中已颇为明显)。

强调侠客本领高超，不同于常人，这在唐传奇中就已经出现，如《郭伦观灯》中侠士称："吾乃剑侠，非世人也。"不过，"非世人"的侠士还是介入了人间的纠纷，并作为正义的化身出现。而自从平江不肖生以武林加绿林作为武侠小说的表现重心后，不少侠客不再直接与官府发生联系（对抗或联手），也不大考虑人世间的善恶是非，转而主要关注江湖上不同派别的争斗。江湖有江湖的生活方式，江湖有江湖的隐语黑话，江湖有江湖的是非标准，这一切均"不可与外人道也"。这么一来，"江湖世界"的独立性大大增强，与朝廷治下的现实人生相比，俨然是两个世界、两套规矩。《笑傲江湖》中刘正风称：

> 江湖上行事讲究义气；国家公事，却须奉公守法，以报君恩。这两者如有冲突，叫刘正风不免为难。（第6回）

想金盆洗手退出武林的刘正风死于非命，而同样处于两种规矩夹缝中的韦小宝却幸而全身：

> 对皇上讲究"忠心"；对朋友讲究"义气"，忠义不能两全之时，奴才只好缩头缩脑，在通吃岛上钓鱼了。

康熙皇帝允许韦小宝在两个世界、两种规矩之间徘徊，那已是极端的宽宏大量，因为混迹官场，自我选择的余地固然不大；人在江湖，其实也是身不由己——一旦进入某种角色，就不可能完全逸出既定的规范。官场也好，江湖也好，都强调自身规则的合理性与神圣性，决不允许怀疑。

表面上承认两个世界、两套规则各有其合理性，可因为武侠小说的主角是侠客而不是清官，小说家实际上是用侠客纵横的"江湖世界"取代官府统治的现实世界。憎恶王法庇护下的不公道和非正义，于是在远离朝廷教化的"江湖"上，寄托了作者对于正义与公道的希望。江湖世界当然也有秩序和规则，

但那是道德化了的“法律”，惟一的宗旨是扶危济困，惩恶扬善。江湖上各家各派各有其清规戒律，不过，“崇尚义气”这一点几无例外。江湖义气与朝廷王法一样，同为各自世界的最高规则。倘是混迹江湖，那么完全可以将江湖义气置于朝廷王法之上。将江湖义气作为道德化的“准法律”，是武侠小说家设计的理想社会图式。

江湖中人尊崇的义气，没有什么明确的理论界定，基本上是从《三国演义》中的刘、关、张结义和《水浒传》中的“八方共域，异姓一家”演化而来。至于江湖客讲义气的心理基础，孙中山在论述天地会时有所涉及：

> 其固结团体，则以博爱施之，使彼此手足相顾，患难相扶，此最合夫江湖旅客、无家游子之需要也。[①]

通过结盟的办法，使陌路人变成兄弟，相互间具备一种准血缘联系，以便危难时互相帮助。天地会《三十六誓》中第二十五誓称：

> 入洪门之后，洪家兄弟若有被外人富强大族欺负，务要通知众兄弟出力报仇，如有不法之人，见兄弟被人欺负，不肯出力相救者，死在妇人之手而亡！（查出打十八棍）[②]

强调“自盟之后，兄弟情同骨肉，胜似同胞，吉凶则彼此相应，贵贱则甘苦同情”[③]，这对亡命江湖随时可能遭遇不测者很有吸引力。

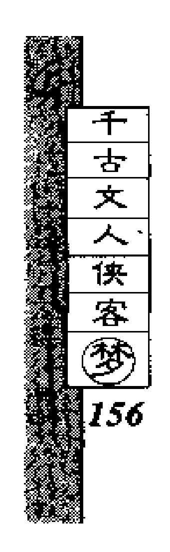
不过，讲义气和主持正义并不是一回事，武侠小说家常常有意无意模糊两者的界限。司马迁笔下的游侠，既“救人于厄，

---

① 《建国方略·有志竟成》，《孙中山选集》，人民出版社1986年版。

② 李子峰《海底》第201页，1940年刊本。

③ 《天地会首领卢盛海等结拜盟誓单》，见蔡少卿《中国近代会党史研究》“附录”。



振人不赡”，又“以躯借交报仇”。翻译成后世的“江湖语言”，一是“路见不平，拔刀相助”，一是“为朋友两肋插刀”。前者可说是主持正义，后者则只能属于“讲义气”。讲义气者只问亲疏，不论曲直，实际并不怎么值得赞赏，正如孙述宇在论及水浒英雄时指出的：

> 试看那些英雄们讲义气之时大家如何不问是非而只求顾全互相的情谊，便可知道“义气”一物不过是同道中人的互相撑腰而已，那种精神并不是“正义的精神”，而是“结义的精神”。①

可在武侠小说中，“讲义气”作为“江湖世界”的最高准则，则被完全美化了。

美化“义气”和美化“江湖世界”本是一回事，都是为了重建中国人古老的精神故乡“桃源”，因而又都是对现实世界的否定和讽刺。明白这一点，就没必要过分指责武侠小说描写的“不真实”。可若能像金庸那样，写出“江湖风波险恶”，另一个世界也不怎么纯洁，另一套规则也不怎么完美，真正的大侠不只需要退出“官府世界”，而且需要退出“江湖世界”（如《笑傲江湖》），岂不更发人深思？

三

近人郑观应在为《剑侠传》作序时称：

> 余悯世宙之屯邅，慕仙人之神妙，剑侠一流于文为宜，于用为切。②

---

① 孙述宇：《水浒传的来历与艺术》第289页，明报出版部1984年版。

② 《〈剑侠传〉序》，《郑观应集》下册，上海人民出版社1988年版。

"于用为切"即无数读书人表示的"夙慕剑仙能除邪扶正，时深向往"①；"于文为宜"则是指剑侠故事本身很有文学性，很能刺激作家的艺术想像。谈"江湖"不但要谈出其作为武侠小说主要文化背景的价值，而且要谈出其在作家艺术构思中的地位。也就是说，除了考虑作为整体的"江湖世界"如何为武侠小说的展开提供"基本假设"外，还必须考虑具体的"江湖场景"如何为小说中侠客的活动提供必要的"文学氛围"。单有后者，武侠小说无法与英雄传奇或历史演义区别开来；而单有前者，则武侠小说几乎成了"寓言"。作为总的世界图式的"江湖世界"基本上是虚拟的，作为具体生活背景的"江湖"却近乎写实，两者互相制约，才使得武侠小说中的"江湖场景"颇具魅力。



《水浒叶子·小旋风柴进》

每种小说类型都有其格外垂青的"典型场景"，比如风月传奇中男女幽会的后花园，英雄传奇中列阵厮杀的旷野，公案小说中清官断案的衙门，历史演义中忠奸对峙的宫廷等。这些场景在同一类型的小说中不断出现，有其特殊的文化及文学功能，以至读者可以通过故事中经常出现的场景来判断小说的类型归属及情节的发展趋向。当然，不同小说类型之间的典型场景略有交叉（不过功能并不完全相同，如武侠小说中的寺院与风月

① 《答曹一峰先生书》，《郑观应集》下册。

传奇中的寺院就有很大区别)，而且时代越晚独创性越强的作品，越不固守同一小说类型的典型场景。即便如此，抓住“典型场景”，还是有利于我们对某一小说类型的解读。

武侠小说中大的背景是“江湖”，最主要的生活场景则有悬崖山洞、大漠荒原和寺院道观。侠客当然也出入市井，甚至也不妨闹闹宫廷，可主要活动场景却只能是上述三类。这三者在相对于都市尘世、宫廷衙门这一点上是一致的，都是王法鞭长莫及之处，是武侠小说所虚拟的法外世界、化外世界的具体体现。但三者在武侠小说中又各有其特殊功能，在不同层面上实现了生活场景的文学化，并共同构建了一个颇有审美价值的“江湖世界”。

悬崖和山洞因视点不同，可以是隆起，也可以是下陷，但在视觉效果上，无疑都是地平线的突然中断。这异乎寻常的地理环境可看做转折与突变，而不是平面展开。这对作家的创作构思自然会有影响。

选择悬崖山洞作为武侠小说的主要场景，首先是出于侠客学武的需要。武艺高强是侠客行侠的本钱，而高于常人的武功是在异于常人的环境下修炼出来的。从武侠小说家开始着意渲染侠客的神奇本领时起，就不忘强调其修习的艰难与环境的神秘。唐人小说很少谈及学武的经过，只有聂隐娘向父母描述过练功的地方：

> 及明，至大石穴之嵌空，数十步寂无居人。猿狖极多，松萝益邃。(《聂隐娘》)

此等“寂无居人”的去处，正是习武的好地方，起码逼使修习者不染红尘，专心致志修习上乘武功。习武也需有灵气，方能领悟上乘武学真谛；而这，非心静不能得之。平江不肖生多次提及“学道的人，须受平常人万不能受的困苦，故师傅每将徒弟带到万里之外的深山石穴中传授人道修炼之法”(《江湖奇侠传》第43回、《近代侠义英雄传》第9回)，这无疑比两句秘诀

道破、徒弟即成武林高手之类的说法更切实际些。《笑傲江湖》中令狐冲于玉女峰上面壁思过，前是悬崖后有山洞，正是理想的习武之地：

当年华山派的祖师以此危崖为惩罚弟子之所，主要便因此处无草无木，无虫无鸟，受罚的弟子在面壁思过之时，不致为外物所扰，心有旁骛。（第8回）

在某种意义上说，所有习武者都是在自我放逐、自我惩罚，舍弃常人感兴趣的无数外物，这样才能“心无旁骛”修习上乘武功。单只面壁不一定能开悟，没有山洞石壁上破解各路剑法的图形，令狐冲或许永远成不了武林高手；可肯于危崖上面壁苦练，毕竟是成功的必要前提。同样，《萍踪侠影》中张丹枫于山洞中、《神雕侠侣》中杨过于古墓中学得上乘武功，既得益于传功的武学秘籍，也得益于修习的特殊环境。

悬崖山洞在小说中的作用，练功时是隔断人世，打斗时则是陷人绝境。可以轻易走出的山洞或者跳下也无妨的悬崖，很难成为武侠小说的重要场景。武侠小说家喜欢渲染地势之险恶，目的自是炫耀侠客武功之高超。再说此等杀伐之声，放在月白风清的都市，总有点不大协调。宋人《杨温拦路虎传》“入话”即先声夺人：

翠苏苍崖森古木，坏桥危磴走飞泉。
风生谷口猿相叫，月上青林人未眠。

这中间两联颇多阴森的意象，“苍崖”、“古木”、“坏桥危磴”，再加上“猿相叫”、“人未眠”，肯定不是缠绵悱恻的才子佳人故事，隐约已见刀光剑影。武侠小说家在渲染烘托惨烈的打斗场面方面很有本事，往往是人未出场，单是描写日月山川，已觉危机四伏杀气腾腾。而万仞悬崖与无底深洞之作为主要场景，除了一般意义上的渲染气氛外，更预示侠客已陷入真正的绝境。

所谓“绝境”，不外是指打斗中处于劣势的一方没有退路；可没有“退路”不等于没有“生路”。正如《孙子·九地》所说：

投之亡地然后存，陷之死地然后生。

武侠小说中的“绝境”，往往不是“结束”，而是“转机”。让侠客处于极端劣势，眼看没有希望，然后来个一百八十度大转变，形势急转直下——这种情节设计并非纯为取悦读者。武侠小说的一个重要特征，就是如何最大限度发挥人的潜能。行侠的正义感以及平日练就的武功固然起作用，可将侠客推到生命的极限处，倘能勘破生死，在此临界状态中，智力、武功都会有超水平的发挥。张丹枫被困洞中，眼看没有生还的希望，翻读《玄功要诀》，“顿把生死置之度外，就在石窟之中，按那异书所授，修习起上乘的内功来”（《萍踪侠影》第18回），果然练就绝世武功。令狐冲和盈盈在黑暗的山洞中“受这十几名瞎而不瞎之人围攻，原无侥幸之理”，然而生死关头，精神大振，居然出奇招克敌制胜（《笑傲江湖》第38回）。借用一句颇含禅机的名言：“于无所希望中得救。”[①] 打斗中最忌有所思虑有所希望，东方不败就败在这牵挂上（《笑傲江湖》第31回）。既陷绝境，无“是非”心，无“输赢”心，无“生死”心，了无牵挂，才能一往无前。当然，前提是如张丹枫“武学本有根底，人又极端聪明”，再加上“生性豁达”。否则，身临绝境者不用对方出手，单只“悬崖”这意象，就足以压垮他。

武侠小说吸引读者之处，除了打斗场面的惊心动魄，还有情节发展的变幻莫测。最能使情节发生戏剧性变化的场景，莫过于“悬崖”。打斗中，“悬崖”是个不容忽视的“角色”；叙述中，“悬崖”更非可有可无的场景。为了切断欣赏者思维的惯性，免得读顺了读滑了也读腻了，小说必须来个出人意料的突转。在这时候，“悬崖”的作用近于古希腊悲剧中的“机械降

① 《野草·墓碣文》，《鲁迅全集》第二卷。

神”。俗语称：“戏不够，神来凑。”在写实型武侠小说中，颇有“戏不够，悬崖凑”的趋向。倘若能腾云驾雾的剑仙，悬崖自是不在话下；可对于武功虽高超但还必须用脚走路的侠客，万丈悬崖毕竟是个无法克服的障碍。有趣的是，武侠小说中的悬崖很少成为侠客的葬身之地，像阿紫那样抱着萧峰的尸身走向悬崖的毕竟很少（《天龙八部》第50回）。“悬崖”往往不是作为情节的“终结”，而只是情节暂时的“中断”。掉下悬崖的侠客因为什么偶然的原因而存活，总有一天这侠客还会突然出现在江湖上。《小五义》中背着钟麟的武国南被踢下万丈深潭，幸好落在石缝中长出的松树上（这类救人的深崖松树以后不断出现），这情节无关大局，读者完全可以不加理会；而小龙女自知中毒难愈跃下断肠崖，16年后杨过苦等不及，同样跃下此百丈深崖，居然于潭底与妻子重逢，却是《神雕侠侣》最吸引人的一段。此等“悬崖”，只要作家稍为注意一下“伏脉”与“照应”，很容易成为武侠小说叙述上的一个诀窍，起码可以使得故事发展摇曳多姿，不至于一览无余。

武侠小说中第二类型场景是“大漠荒原”。选择大漠荒原作为主要场景，首先可能是出于打斗场面描写的需要。像《鹿鼎记》那样在皇宫中打斗，只能是作家偶一为之的奇招。人烟稠密的闹市，穿窬大盗“一枝梅”辈可以畅通无阻（《二刻拍案惊奇·神偷寄兴一枝梅　侠盗惯行三昧戏》），而替天行道的大侠如萧峰辈则不免缩手缩脚，因一旦出手，无意中很容易变成滥杀无辜。惩戒无赖恶少，闹一闹酒馆茶楼还可以；若真的大规模厮杀或者高手过招，闹市实在不是好地方。

并非不能找到人烟稀少的冷街僻巷，也并非市郊没有适宜于打斗的空旷平野，武侠小说家之所以非要把侠客拉到大漠荒原不可，与其说出于实战的考虑，不如说是因为审美的需要。“笑尽一杯酒，杀人都市中”（李白《结客少年场行》），固然也是行侠，可气势哪比得上张华笔下的壮士：

长剑横九野，高冠拂玄穹。

慷慨成素霓，啸吒起清风。
震响骇八荒，奋威曜四戎。
濯鳞沧海畔，驰骋大漠中。

（《壮士篇》）

“九野”、“八荒”、“玄穹”、“大漠”，于此等背景下厮杀，自然而然会有一种悲壮感与崇高感。唐人喜欢让游侠“发愤去函谷，从军向临洮”（李白《白马篇》），既是写实，也不无象征的味道：于大漠荒原中纵横驰骋，方显出英雄本色。

侠客并不害怕死亡，仗剑行侠本就置生死于度外；可侠客害怕死得没有意义。之所以“不爱其躯”，是因为要“赴士之厄困”，表面上的轻视生命，正蕴含着对生命的无限热爱。因为热爱生命，才有必要借死亡来完成生命的价值，消除生命的有限性。在这个意义上说，侠客行侠并不纯为他人，也包含道德上的自我完善以及生命意义的自我实现。这就难怪侠客最为恐惧的是莫名其妙地死在江湖上无名鼠辈之手。令狐冲身陷绝境，首先想到的不是生死，而是死于非命：

要是死在一位武林高手手下，倒也心甘。现下情势，却是随时随刻都会莫名其妙的呜呼哀哉，杀死我的，说不定只是个会些粗浅武功的笨蛋。（《笑傲江湖》第38回）

江湖上比武先报姓名，打杀无名小卒的不算英雄，一时大意被无名小卒所杀更是冤枉。侠客蔑视背后下手的小人，而推崇凭本事决雌雄。既是光明正大的高手过招，又在壮阔雄奇的背景下，那才叫“纵死犹闻侠骨香”（王维《少年行》）。鲁迅先生有段名言，假定血肉该喂动物，就宁愿喂狮虎鹰隼，一点也不给癞皮狗们吃，理由是：

养肥了的狮虎鹰隼，它们在天空，岩角，大漠，丛莽里是伟美的壮观，捕来放在动物园里，打死制成标本，也

令人看了神旺，消去鄙吝的心。[1]

这话移用来描述侠客的心态，相当恰当。惟一需要补充的是，在未知鹿死谁手时，不妨就在这“天空，岩角，大漠，丛莽”大战三百回合，那将更是“伟美的壮观”。

苍茫的天际，空旷的荒原，侠客孤寂的身影、落寞的神色，再配上小说中无处不在的死亡意象，使得武侠小说整体风格上悲凉中不无壮阔，凄冷处犹见雄奇。那“黄昏风雨黑如磐”(贯休《侠客》)的大漠，那“寒凝大地发春华”(鲁迅《无题》)的荒原，俨然是武侠小说的风格标志。

尽管侠客形象可分为粗豪型与儒雅型两类，可前者明显比后者源远流长且更得读者欢心。从王度庐到金庸、梁羽生，都曾努力刻画名士型侠客，也都有其得意之笔，但仍无法与粗豪型侠客媲美——即使在同一作家笔下也是如此，难怪有人要感叹：“为何儒雅潇洒总是不如粗豪朴质者?”[2] 或许江湖中本来就是粗豪者的天下，硬要逼儒雅者闯人，不免伤其天性。俞樾赞赏《三侠五义》“事迹新奇，笔意酣恣”，“如此平话小说，方算得上天地间另是一种笔墨”(《重编〈七侠五义〉序》)，大概不会与其中侠客的性格粗豪无关。鲁迅称颂《三侠五义》“以粗豪脱略见长”，更直接指出其“独于写草野豪杰，辄奕奕有神”[3]。在现代人看来，草莽英雄自有其独特的美感，而且好就好在那种不为“文明”所规范的“十足的野性”。其敢说敢笑敢作敢当的性情以及其“粗豪脱略”的风格，令过于文明过于懦弱过于无所作为的现代人赞叹不已。而这种“野性”，只能形成也只能存在于草泽山野之中。因此，要写出侠客的“粗豪脱略”，就无法撇开那令人畏惧而又令人神往的“大漠荒原”。

和尚道士乃方外之人，选择“寺院道观”作为法外世界、

---

① 《且介亭杂文末编·半夏小集》，《鲁迅全集》第六卷。

② 董千里：《“金派”青衣花旦》，《金庸百家谈》，春风文艺出版社1987年版。

③ 《中国小说史略》第二十七篇“清之侠义小说及公案”，《鲁迅全集》第九卷。

化外世界的表征，自是顺理成章。可武侠小说中多以寺院道观为背景，却不只是取其远离宫廷官场或不食人间烟火。武侠小说中的寺院道观往往是“欲静何曾静”，居住其中的和尚道士自然也是“欲洁何曾洁”。不但不静不洁，还深深卷人人世间的打斗纷争。只会念经参禅的僧人可人高僧传，但很难成为武侠小说的主角。研究佛道者，大概绝少本末倒置，将习武作为僧人的主修课；武侠小说中敢于出来闯江湖的僧人，则大多身手不凡。老江湖鲁志中告诉众人：

> 走在江湖上有两种人不可轻敌，第一是出家人，第二就是文人秀士。因为这两种人多半是别有真传……（《鹤惊昆仑》第7回）

“文人秀士”悟性好，或许真有高招，更重要的是难辨何家何派；“出家人”则明摆着“别有真传”，一个“少林”一个“武当”，威镇武林数百载，哪一部武侠小说少得了它？正如《儿女英雄传》第6回所说：“讲家数，为头数武当拳、少林拳两家。”和尚道士自然也有正邪善恶之分，可少林和尚、武当道士在武侠小说中一般都扮演正面角色。嵩山少林寺与武当紫霄宫，不单是宗教名迹，也是习武者心中的圣地。自平江不肖生于《江湖奇侠传》中虚构崆峒派后，武林中“崛起”无数宗派（当然是有正派也有邪派），但少林、武当始终是实力雄厚且能主持正义的名门大派。八方豪杰到少林、武当学武、比武，或者请其评判是非铲除奸邪，也就成为武侠小说中颇为吸引人的一个重要关目。

不单少林、武当在武侠小说中使用频率特高，一般的寺院道观也备受青睐。除了假定其中必藏有武林高手，本身又是打斗的绝好场景外，更主要的是其提供了一种“悲天悯人”的观念。《天龙八部》中虚竹和尚讲得好：

> 我佛说道，人生于世，难免痴瞋贪三毒。师伯、师父、

师叔都是大大了不起的人物。可是纠缠在这三毒之中，尽管武功卓绝，心中的烦恼痛苦，却也和一般凡夫俗子无异。（第37回）

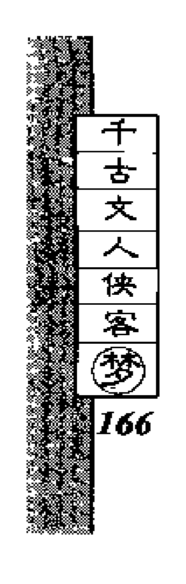
学武而不学佛，武功再高，也仍然是没有见识不曾悟道的“可怜虫”。似童姥、无崖子、李秋水这等武林高手尚是“可怜虫”，更何论普天下只知舞刀弄枪的一介武夫？《天龙八部》第43回老僧为众人说法，颇有象征意味：

佛门子弟学武，乃在强身健体，护法伏魔。修习任何武功之时，总是心存慈悲仁善之念，倘若不以佛学为基，则练武之时，必定伤及自身。……佛法在求渡世，武功在求杀生，两者背道而驰，相互克制。只有佛法越高，慈悲之念越盛，武功绝技才能练得越多，但修为上到了如此境界的高僧，却又不屑去学各种厉害的杀人法门了。

是否真的学武不学佛，即“戾气深入脏腑”，“大难已在旦夕之间”，没必要深究；重要的是学武者出手即求伤人要害取人性命，确实需要慈悲的佛法为之化解。难怪老僧说及因练内功走火入魔的鸠摩智时，“微微摇头，眼光中大露悲悯惋惜之情”。侠客但知争天下武功第一，有谁晓得这武功背后的沉重代价？在“实一悲天悯人之作也”的《天龙八部》中，除“无人不冤，有情皆孽”外，更写出“佛法的无边大超脱”[1]——包括对“武学障”与功名心的超越，确是金庸小说中独有的神来之笔。

不只是学武的侠客需要佛法化解，讲述以武行侠故事的武侠小说也需要佛法化解。武侠小说不能只是满纸杀伐之声，以刀光剑影取悦读者，满足人类潜藏的嗜血欲望。即从陶冶性情而论，侠客的刚猛侠烈之性也须配以“慈悲仁善之念”，方能不

① 陈世骧：《致金庸信》（1966年4月22日），见远景出版事业公司1979年版《天龙八部》。



误人歧途。如此强调佛法在武侠小说中的作用，颇有道德说教的嫌疑。可武侠小说家于腥风血雨之中，每每不忘插入古刹钟声，除疏通文气调整节奏外，确实不无解毒纠偏之意。在讲求慈悲反对逞勇嗜杀这一点上，佛道两家是相通的。故武侠小说中的“寺院”和“道观”，外景尽管大不一样，功能却大同小异：都是对于刀光剑影的超越，并共同指向善武而不嗜杀的真正的大侠精神。

第八章

浪迹天涯



《剑侠传·红线》

一



《水浒叶子·急先锋索超》

韩非子作《五蠹》，斥责其时妨碍国家“安定富强”的“学者”、“言谈家”、“带剑者”、“患御者”和“商工之民”。其中给游侠定罪的主要是如下三句话：“犯禁者诛，而群侠以私剑养”；“废敬上畏法之民，而养游侠私剑之属，举行如此，治强不可得也”；以及“聚徒属、立节操以显其名，而犯五官之禁”。“犯禁”是行侠的结果，“聚徒属、立节操”是行侠的手段，最根本最要命的是思想问题：不曾（或曰不愿）“敬上畏法”。这与儒生的“以疑当世之法，而贰人主之心”异曲同工，犯的主要是“思想罪”而非“刑事罪”，这就难怪韩非要儒、侠并讥。至于儒、侠的“以文犯法”与“以武犯禁”，主要是表现形态不同，没必要过于拘泥。法家实现富国强兵理想的途径是使得境内之民，“其言谈者必轨于法，动作者归之于功，为勇者尽之于军”（《五蠹》）。也就是说，此等“理想国”的公民，不只要“守法”，而且要“乐业”，还必须肯“安居”。重“耕战之士”是推崇“乐业”，贬“游食之民”是主张“安居”。游侠之不受统治者欢迎，是因其

既不“安居”，也不“乐业”，更不“守法”。韩非只以“以武犯禁”治游侠罪，是取其重而不是“不及其余”。后世文人谈游侠，多在如何褒贬“犯禁”上作文章，而不大注重“游侠”的另一行为特征：“游”。

“游”，训为“行”，此乃“游侠”之“游”的本义。没有固定职业，没有固定居所，为了某一目的而离乡背井，四处游荡，此乃游子、游民、游士、游侠的共同特点。史学家注意到“战国时代的士几乎没有不游的。他们不但轻去其乡，甚至宗国的观念也极为淡薄。其所以如此者正因为他们缺少宗族和田产两重羁绊”①。这段话几乎可以移赠游侠而不必作任何修正；甚至大一统政府建立后，游侠比游士更须离家远游。“游侠”之“游”，首先是随意游动背井离乡——即“不安居”；引申为不安本分不修其业② ——即“不乐业”；更推衍为轶出常轨蔑视规矩——即“不守法”。其共同特点是流动变迁，因而可能扰乱固定的社会秩序，打破原有的政治格局。这对大一统政府来说是不能容忍的。即使不“以文犯法”或“以武犯禁”，单是“自由流动”这一点就叫人不放心，总是一个潜在的不安定因素。秦代制定律令限制士之出游（《云梦秦简·游士律》），以及后世无数约束人口流动的规章制度，都不是无的放矢的。正如余英时在论及大一统政府之所以对游士、游侠防范严、忌惮深时所说：

> 从社会秩序中游离出去的自由分子无论如何总是一股离心的力量，这和代表“法律与秩序”的政治权威多少是处在相对立的位置。③

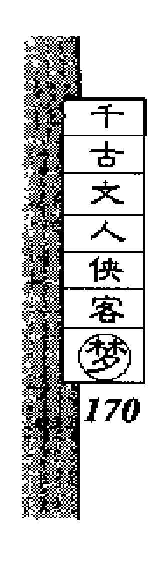
如此说来，游侠之不安居、不乐业与不守法，三者之间并非毫无联系。

---

① 余英时：《士与中国文化》第 78 页，上海人民出版社 1987 年版。

② 荀悦《汉纪》卷十称：“国有四民，各修其业。不由四民之业，谓之奸民。奸民不生，王道乃成。”

③ 余英时：《士与中国文化》第 80 页。



《史记》、《汉书》之传游侠，都注意到其“时扞当世之文罔”，都在“然”、“惜乎”这类转折语上作文章，以表明论者的折衷公允，并不以偏概全。虽不像今人喜欢功过“三七开”抑或“七三开”，但其评价的分寸感还是掌握得挺出色。司马迁欣赏游侠之“救人于厄，振人不赡”（《太史公自序》），故《史记·游侠列传》对其先抑后扬（重点自然是扬）：

> 今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之阨困。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。

班固对游侠殊无好感，甚至以为“其罪已不容于诛”，故《汉书·游侠传》对其先扬后抑（重点自然是抑）：

> 观其温良泛爱，振穷周急，谦退不伐，亦皆有绝异之姿。惜乎不入于道德，苟放纵于末流，杀身亡宗，非不幸也！

这两段话所传递的“信息”（或者说所介绍的事实）大致相似，差别在于叙述的语调（亦即信息的排列组合）以及这种语调背后蕴藏的价值判断。只是这两位对游侠大加褒贬抑扬的杰出史家，显然并不强调侠客“行游”这一特征。不过，这并不证明其时的游侠固守一隅，若郭解之亡命江湖，或者如陈遵、原涉之四处游荡，都足证其并非当局所希望的“安居乐业”之辈。布衣之侠“驰骛于闾阎，权行州域，力折公侯”（《汉书·游侠传》），本就流动性很强；再加上历代统治者的大力诛杀，焉能不离乡背井？

或许是魏晋以降侠客处境艰难，只能隐身江湖四处游荡；或许是大众借侠客形象寄托被拯救愿望，故不希望其偏安一隅，营造自己的安乐窝；更大可能是两者兼而有之。于是，诗文、戏曲、小说中的侠客，便不能不随时准备上路——既逃避官府

迫害，又主持人间公道。前者是“追兵一旦至，负剑远行游”（鲍照《代结客少年场行》），后者是“横行徇知己，负羽远征戍”（卢照邻《结客少年场行》）。不管出于何种目的，“侠客重周游”（杨炯《紫骝马》）这一设想已经深入人心；诗人更是喜欢渲染侠客之四海漫游：“少小去乡邑”（曹植《白马篇》），“剧孟同游遨”（李白《白马篇》），“仗剑出门去”（崔颢《游侠篇》），“抚剑独行游”（陶潜《拟古》）。此等行游的侠客，在唐宋传奇中也有绝佳表现。起先隐身江湖四处游荡，而后路见不平拔刀相助，结局是功成不受赏飘然远逝。来也匆匆，去也匆匆，侠客始终如浮萍在人世尘海游移不定。只不过经过一代代文人的加工改造，侠客不轨于法故必须流亡江湖这一自我保护的层面逐渐隐去，仿佛侠客之所以远行游纯粹是出于替天行道的需要。而同是锄强扶弱违法犯禁，游侠不同于占山为王的绿林好汉，除了其不屑于结成有明确政治纲领的军事集团，而选择仗剑行侠自掌正义外，还有其四海漫游随意出击的行为方式；此类个人反叛抗争或许很难奏效，可其自由精神千载之下仍令人神往。同是八方游荡四海为家，游侠不同于求职谋生的浪子游士，其漫游并非出于形而下的生活需求，而是追求人类平等这一崇高而渺茫的理想；其行为即使如堂吉诃德斗风车般虚妄，也仍值得充分理解和尊重。

“天下多有不平事，世上难遇有心人”（汤显祖《紫钗记》）。关键不在“不平事”之多与“有心人”之少，而在于两者必须挂上钩。即让“有心人”偏偏撞上“不平事”，或者说在世人千钧一发的危难之际，侠客便能从天而降，解人于倒悬。假如承认惩恶扬善扶弱济困是侠客的神圣使命，那么，“缓急，人之所时有也”（《史记·游侠列传》），侠客也就必须随时随地处于戒备状态，才能真正“救人于厄，振人不赡”。这梦想人世间无法做到，小说、戏曲中则很容易实现。办法是驱使侠客漫游天下，以增加其发现不平并铲除不平的机遇。虬髯大汉的经历可作为侠客浪迹天涯的象征：

他这一生中，也不知到过多少种地方，上至世家大族的私邸，下至贩夫走卒住的大杂院，上至千金小姐的闺阁，下至花几十枚大钱就可以住一夜的土娼馆。最冷的地方他到过，可以把人鼻子都冻掉的黑龙江；最热的地方他到过，把鸡蛋放在地上就可以烤熟的吐鲁番。(《多情剑客无情剑》第10章)

不管是茫无目的的漫游，还是别有苦衷的逃亡，侠客之飘流四海，已成为武侠小说固定的叙述套路。而所谓"路见不平拔刀相助"，不只道出了武侠小说的行侠主题（平不平）、行侠手段（仗剑），还连带说明其叙事结构：驱使侠客上路，是游侠传奇得以展开的一个基本前提。

在唐宋传奇和宋元话本中，"路见不平拔刀相助"的结构功能尚未充分体现，因这些短篇小说大都只讲述一两个（或一主一从）豪侠故事，很容易交代侠客的行踪。而从清代侠义小说起，一部几十万字上百万字的长篇小说，描述数十次打斗，诛杀数百名奸人，这侠客而不是那侠客何以总在节骨眼上出现，便成了一个非交代不可的问题。而上次行侠与下次行侠之间的转换接头，也就成了作家关注的重心：

书中有缓急，有先后，叙事难，斗榫尤难。必须将通身理清，那里接着这里，是丝毫错不得的；稍一疏神，便说的驴唇不对马口，那还有什么趣味呢？编书的用心最苦，手里写着这边，眼光却注着下文。(《三侠五义》第94回)

设置统率众豪杰的清官，固然可以使长篇小说获得一种表面的整体感，"叙事"、"斗榫"也都不难；可倘若天南地北张三李四随写随丢，则侠客形象难得吸引人。要让读者对白玉堂、黄天霸或者艾虎感兴趣，就必须催促其不断行侠；要不断行侠，就得四海游荡。于是侠客之浪迹天涯，便成了作家结构长篇小说的一大诀窍。直至今天，侠客"路见不平拔刀相助"以及与之

相适应的“浪迹天涯”，仍然是武侠小说最基本的结构技巧。

二

靠“路见不平拔刀相助”来结构长篇小说，无疑不是最佳方案，因其容易变成短篇的集锦：历次行侠之间没有必然联系，惟一的贯串线索是主人公的行游。正如《江湖奇侠传》中作家的自我解嘲：

> 从头至尾，表面上虽也似乎是连贯一气的，但是那连贯的情节，只不过和一条穿多宝串的丝绳一样罢了。（第106回）



《水浒叶子·小李广花荣》

在平江不肖生看来，《红楼梦》、《水浒传》之所以“不至有抛荒正传，久写旁文的弊病”，就在于其划定小说人物的活动范围（荣、宁二府或梁山泊）；而侠客既然不能偏安一隅，武侠小说就难免“章法稍嫌散漫”。要让武侠小说也像其他成熟的小说类型一样，“都是从一条总干线写下来”（同上），既保持武侠小说必不可少的悬念，又不削弱长篇小说需要的起码的整体感，其实也不算太难，那就是突出侠客行游的目的性。侠客不再是漫无目的地闲逛，而是锲而不舍地追求某一确定目标，并因此而

“仗剑远行游”。为了报恩复仇，为了拜师学艺，为了寻找武功秘籍，为了追求或逃避爱情，侠客继续浪迹天涯。此等有目的的漫游，比起此前无意识的闲逛，无疑更有利于武侠小说的结构。

“报恩仇”之取代“平不平”与“立功名”，成为20世纪中国武侠小说最重要的行侠主题，增强了侠客行动的主动性（不必受制于清官）、直接性（不必诉之于法律）、个人性（不必追问社会效果），给予武侠小说家更广的想像空间以及更大的虚构自由。这么一来，不必有明确的社会历史背景，人间何愁没有恩仇？不论何时何地，都可能平地起风波。而且，不像唐宋豪侠小说中以“非人间”的剑客诛杀“人间”的恶贼，一剑两拳就能解决问题。20世纪武侠小说中打斗双方既非庸常之辈，没有几次乃至几十次惊心动魄的大厮杀，谁也不会怯阵服软。次要的对手可以中剑身亡，借以造成波折或小高潮，而主要的恶贼（邪派高手）却非在最后一章（回）毙命不可。在这正邪两派若干回合的较量中，需要不断变更打斗的场景：可以是一方亡命溃逃，另一方跟踪追击；也可以是一方埋形杂迹，另一方邂逅相遇；更可以是一方为助阵四出邀能人，另一方忙备战到处招徒弟……无数种理由可以促使侠客在大战的间隙八方游荡。侠客无疑不大欣赏“攻坚战”、“阵地战”，而更喜欢“游击战”：不只打不赢就跑，打赢了也照样开路。这与其说是侠客的行为方式决定的，不如说是服从于作家的创作构思。一张一弛、一动一静、一文一武，一场大厮杀过后，侠客和读者都必须喘一口气；于是，作家笔锋一转，侠客开始上路，远离了腥风血雨，借大漠风尘、小桥流水、奇花异石、佳禽怪兽来转移侠客和读者的心境，顺便调节文气，为下一次打斗酝酿情绪。好的武侠小说家（如还珠楼主、金庸等）都擅长于在这打斗的空隙做文章，所谓武侠小说的文化色彩也多在这空隙中体现出来。对于武侠小说家来说，打斗场面相对好写，只要故事编得不太拙劣就能吸引人，而情节的紧张又很容易掩盖作家想像力的贫乏以及艺术语言的苍白。难写的是没有杀伐之声的侠客的游荡，表

面上这只不过是打斗场面之间的过渡，实际上却关系到一部武侠小说的“生死存亡”。武侠小说中的山光水色、世态人情、琴棋书画、寺院道观、民俗礼仪、历史文物等等，一句话，武侠小说中的文化味道，主要就靠侠客游荡中的所见所闻所思所感来表现。故此等“闲文”一点轻视不得，除非你甘心把武侠小说写成打斗教科书。

清代侠义小说中叙述侠客游荡时所展现的人文景观和自然景观，多借助于单独的描写段落或“有诗为证”，且多使用套语套式，难得有独立的欣赏价值。如《小五义》第22回北侠欧阳春与智化乘船往君山，感慨好一座名山胜景，接下去就是“有赞为证”：

> 有二人，用目观，瞧山景，真好看。还有一个古庙。却在上边。山水为画，画里深山，未免得引动了二位英雄往四下观。山连水，水连山；山水出，瀑布泉，水影之中照出了一座君山。水秀丽，把山缠；水与山连，山与水连。山中寺，寺依山；山在寺前，寺在山背，山寺的钟声在耳边。高僧隐，在山涧边。寺内的僧人望景观山，又在水畔，又在山寺前。山花开放，花儿满山……好一个清幽景物天然妙，真能够令人观瞧的十分爽然。

这一大段赞词固能代表石派说书的特色，也是一般章回小说的惯技。在紧张的打斗间隙插入此类“瞧山景”，很能调节气氛，现场表演效果可能不错。只是作者歌咏了大半天的山水花寺，对于整个故事发展基本不起作用，况且北侠（欧阳春）、智化也并非真能赏识此等“清幽景物”，未免可惜了“大好河山”。而《江湖奇侠传》中插入不少湖南的风土人情异闻传说，《蜀山剑侠传》中夹有许多四川的山川地理以及释道观念，这些都已经与整个故事进程和人物命运融为一体，不像《小五义》等书的“有赞为证”可以随意取掉而不伤筋动骨（如从按段抄卖的说“龙图公案”石派书到《三侠五义》，就是明显的例证）。而到了

金庸，小说中那些没有打斗的属于过渡场面的历史文化背景描写，最能显示其才学修养。侠客的四海游荡，为武侠小说提供了故事框架和叙述节奏，更为作家提供了舞文弄墨、逞才使气的时间与空间。

在侠客为报恩仇而浪迹天涯这一大框架中，又衍生出几个次一级的借漫游叙事的小框架，那就是上面提及的为复仇做准备的拜师学艺、寻找武学秘籍和作为复仇伴随动作的追求或逃避爱情。

清代侠义小说中的侠客，大体上一出场武功和性格都已经定型，以后只是如何随机应变临场发挥的问题。平江不肖生的《江湖奇侠传》第一回回目则是“装乞丐童子寻师　起宝塔深山遇侠”，而寻师遇侠的前提是走很远很远的路；此后各回中也多有写小豪侠走江湖闯深山访名师学剑术者。能否学得高超的剑法道术，既靠缘分，也靠访寻。这就难怪一心习武的向乐山“频年在外飘流惯了，在家安身不住”（《江湖奇侠传》第17回）。若江小鹤之所以能够轻而易举地复仇，关键在于他找到了一个武功超群的好师傅；故其千山万水历尽艰险寻师学道的过程，就成了小说结构的真正重心（王度庐《鹤惊昆仑》）。新派武侠小说家对学艺过程的理解，与旧派武侠小说家颇有差异。不再渲染名师高手面对面的教诲，而是强调法天地师古人。不管是参透无字天书还是阅读有字经文，都比被动接受名师教诲更需要悟性和慧根。注重前者，意味着突出习艺乃至打斗中的主体意识与文化功能——将一介武夫的苦练转化为对文化传统的追忆与对人生境界的领悟。而渗透着文化精神的武功秘籍，不可能丢在通衢大道或放在高堂明肆；既是秘籍，必定是藏匿在人迹罕至的荒山野岭孤岛绝壁。于是侠客为了提高自身打斗能力，天涯海角寻踪觅迹，历尽千辛万苦，最后方才如愿以偿。金庸、梁羽生小说中真真假假虚虚实实的《九阴真经》、《易筋经》、《辟邪剑谱》以及乔北溟的武功秘籍等等，都是引诱侠客浪迹天涯并借以结构小说的主要道具。

从30年代起，武侠小说家对“侠而情”的侠客开始感兴

趣。不再是像展昭、艾虎、黄天霸那样行侠之余顺手牵羊娶个好老婆，而是“以任侠与爱情相并言之”，目的是使“英雄肝胆亦有旖旎之思，儿女痴情不尽娇柔之态”（王度庐《〈宝剑金钗〉自序》）。于是，侠客之千山独行、天涯浪迹又增加了一种新的动力，那就是为了神圣的爱情。甲方一见钟情爱得死去活来，乙方则另有苦衷避之惟恐不及，因而千山万水爱情大追踪，最后所有障碍云消雾散，有情人终成眷属。不同于风月传奇之处在于，男女侠客谈情说爱的场所，不是禁网疏漏的后花园或寺院道观，而是孤独而惊险的漫游路上；当然，还伴随着无数次有惊无险的救援与打斗。最典型的例子是《神雕侠侣》中杨过之寻找小龙女和《天龙八部》中段誉之追随王语嫣。而林太平之远离玉玲珑（古龙《欢乐英雄》）与金世遗之逃避厉胜男（梁羽生《云海玉弓缘》），则都是出于误解，此等“多情却似反无情”，由于时间的洗涤，最终必将露出本来面目：一对凭借爱情战胜家族仇杀而成为“欢乐英雄”，一对虽“此情可待成追忆”，毕竟留下刻骨铭心的爱和恨，也不枉人生一世。至于由于礼教、道义、恩仇、误会以及种种有形无形的压力，有情人不能成眷属，只好分道扬镳，天各一方，或则孤剑独骑远走大漠，或则远遁他乡飘流四海，如王度庐《卧虎藏龙》中的玉娇龙与罗小虎，梁羽生《七剑下天山》中的凌未风与刘郁芳。小说结局可能截然不同，可借漫游来展现侠客的感情历程这一功能却是一致的。或者说，武侠小说如果没有这漫长而孤寂的游荡，男女侠客很难相爱；即便相爱，也很难爱得如此深沉；即便爱得深沉，也很难表现得如此淋漓尽致。前两者只是武侠小说家的假设，最后一点才是关键——在惊险曲折的漫游路上展现男女侠客的爱情，也是武侠小说写作的一大诀窍。

古语云：“读万卷书，行万里路。”漫游世界既是开拓视野增长知识的绝好途径，侠客之浪迹天涯当然也不例外。当“漫游”不再只是结构故事的线索（“穿多宝串的丝绳”），而是导向侠客心灵的启悟以及某种人生境界的实现，武侠小说中“漫游”的艺术功能才真正体现出来。一个少不更事的少年，由于某种

特殊原因闯入江湖，自此四海为家，八方游荡。在此期间，少年拜得名师，学成武林一绝；路遇侠女，结成终生伴侣；发现仇敌，诛杀邪派高手。到小说结束时，历尽艰辛功成名就的大侠，回首平生，终于大彻大悟。这一“成长—启悟”的叙事模式[①]，把上述侠客漫游的若干功能都容纳进来，容易写得线索清晰，结构紧凑；而且强调移步变形，突出侠客成长过程中性格的变化（不仅仅是定型化了的侠客的若干行侠故事的连缀），人物形象往往显得生动丰满，故为越来越多的作家所偏爱。三四十年代宫白羽的《偷拳》、王度庐的《鹤惊昆仑》，就曾借此模式初试锋芒，只是作家对侠客的人生感悟不大在意，主要着眼于故事的讲述。梁羽生、古龙等新派武侠小说家开始为这一模式注入哲理成分，而最为成功者当推金庸的“神雕三部曲”以及《笑傲江湖》、《天龙八部》。杨过、令狐冲、段誉之成长，主要不体现在打斗本领，也不坐实为武林地位或世俗虚名，最重要的是心灵的启悟与精神的超越——对世俗人生，对朝廷王法，乃至对江湖规则的理解与超越。这种天马行空独往独来、傲视千古纵横六合的自由境界，才是大侠精神的精髓，也是侠客“漫游”真正的哲学意蕴。

三

如果说在武侠小说中，“仗剑行侠”注重行侠手段，“快意恩仇”注重行侠主题，“笑傲江湖”注重行侠背景，那么，“浪迹天涯”着眼的是行侠的过程。在现代读者看来，“过程”无疑比“结果”重要很多。不只是因为读者关心的并非侠客总共诛

① 没必要将其比附西方的流浪汉小说或教育小说，个别作品可能在叙事技巧上不无相似之处，但总的文化背景差异太大。再说，中国古代也有借主人公漫游结构故事者（如《西游记》），可见此模式不一定是舶来品。清末民初作家引游记入小说，除了结构方面的考虑外，还有固定视角的努力（参阅拙作《中国小说叙事模式的转变》第六章），这一点除《鹿鼎记》、《天龙八部》等略有体现外，绝大部分武侠小说仍是坚持全知叙事。

杀了多少奸邪，而是如何诛杀（《射雕英雄传》中洪七公扶危济困，一生诛杀 231 名恶徒，可形象远不如郭靖有光彩）；更重要的是这行侠的过程实际上蕴含着侠客感情变化的心路历程，侠客之作为血肉丰满的人而不是抽象冰冷的文化符号，就体现在千变万化的“过程”中。这就难怪武侠小说家十分看重侠客的浪迹天涯：



《水浒叶子·行者武松》

> 某一日风雨如晦，杨过心有所感，当下腰悬木剑，身披敝袍，一人一雕，悄然西去，自此足迹所至，踏遍了中原江南之地。（《神雕侠侣》第 32 回）

这幅“素描”，可以作为武侠小说中一切侠客漫游的象征：在“风雨如晦”的背景下，“心有所感”的侠客，“腰悬木剑”，“踏遍了中原江南之地”。值得注意的不只是这种“漫游”，而且是“心有所感”的“漫游”者的精神特征：孤独。其他小说类型也可能驱使主人公四海漫游，但其基调可能是轻快的、诙谐的，抑或是沉重的、冷酷的；至于“孤独的漫游”，则基本上是武侠小说（尤其是新派武侠小说）的风格标志。此等浪迹天涯，不同于游客的旅游观光，随时随地隐伏着杀伐之声，不能不眼观六路耳听八方；也不同于英雄的征战，最可怕的并非殊死搏斗，而是不被社会接纳的精神痛苦。一个逃亡者，一个边缘人，一个不被理解不被承认的时代弃儿，《多情剑客无情剑》中对虬髯

大汉铁传甲心境的描写，多少透出这些漫游者的精神痛苦：

> 死灰色的苍穹，沉重得似已将压了下来，可是大汉的心情却比这天色更灰暗、更沉重。
>
> 无论他是为了什么而逃的，总之他现在又要开始度那无穷无尽的逃亡生活了，他已和李寻欢逃亡了十年，没有人比他更清楚逃亡生活的痛苦，那就像一场噩梦，却永远没有醒来的时候。……
>
> 他若是个懦夫，也许反而不会逃，因为他知道世上决没有任何事比这种孤独的逃亡生活更痛苦。
>
> 甚至连死亡都没有！
>
> 那种绝望的孤独，实在能逼得人发疯。（第 10 章）

这种流亡者的心境，这种绝望的孤独，在金庸、古龙、梁羽生的小说中一再出现。侠客不一定真的为保全生命而逃亡（也有的是主动出击追踪仇人），但因其行为不被世人承认，也不被江湖朋友理解，不得已借流亡排遣内心郁闷。这种“自我放逐”，使得侠客有可能在寂寞和空虚中重新参悟人生，是培养大侠精神的必要途径。没有认真咀嚼过痛苦，没有切实品味过孤独，没有在绝望中挣扎过抗争过，就不可能成长为一代大侠——武侠小说家再三礼赞的大侠精神，不只是武学修养，更包括气质风神。

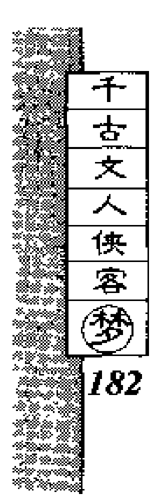
“他平生最厌恶的就是寂寞，但他却偏偏时常与寂寞为伍”（《多情剑客无情剑》第 1 章）。何止李寻欢，新派武侠小说中“时常与寂寞为伍”的侠客比比皆是。只是作家对其寂寞的解释不尽相同，比如剑魔独孤求败是因剑术过于高明，自称“生平求一敌手而不可得，诚寂寥难堪也”（《神雕侠侣》第 23 回）[①]；而金世遗则“历尽了人生的沧桑”，却依旧“独往独来，要在茫

---

① 《多情剑客无情剑》将这种心境普遍化：“每个练武的人，武功练到巅峰时，都会觉得很寂寞，因为到了那时候，他就很难再找到一个真正的对手。”（第 32 章）

茫人海中寻求知己”（《云海玉弓缘》第4回）。表面上一求“敌手”，一求“知己”，风马牛不相及：但两者的心思其实颇为相近，都是对人世间隔膜、冷淡、孤独的抗争。李寻欢感叹“一个最可靠的朋友，固然往往會是你最可怕的仇敌，但一个最可怕的对手，往往也会是你最知心的朋友”（《多情剑客无情剑》第32章）。如此“敌友不分”（第32章题目即为“知己仇敌”），固然有愤世嫉俗成分，但更重要的是强调“理解”——只有最可怕的对手才拼命试图准确了解你；而所谓的“朋友”则可能隔膜最深，就因为他已经是你的朋友了，没必要再费这个心思，尽可按他的理解自由歪曲你的形象。因此，古龙的话并没说错：“有资格做你对手的人，才有资格做你的知己。因为只有这种人才能了解你。”（同上）这就难怪寂寞的侠客之浪迹天涯，既希望寻找知己，也祈求得到敌手。

世人眼里的侠客未免有点怪僻：“他的武功虽然高到极点，却是孤独得很”（《云海玉弓缘》第4回）。正因为孤独，更促使侠客“愿意在江湖上流浪终生，像大海的波涛一样永无休歇”（同上，第6回）。可“流浪”就真能消除孤独感吗？像林太平那样成为“欢乐英雄”的天下又有几个？古龙《欢乐英雄》最后两句话是：“谁说英雄寂寞？我们的英雄就是欢乐的！”真是正面文章反面读：不管是金庸、梁羽生还是古龙本人，其武侠小说中的侠客少有不寂寞的（即使结局美满如令狐冲辈）。或许正是这样，才诱使古龙颠倒时论，正题反作，大谈什么“永远都很快乐”的“欢乐英雄”。至于侠客之寂寞，主要是新派武侠小说家的创造。白玉堂、黄天霸辈最多有委屈、有愤恨，难得体验到寂寞；王度庐等人作品开始写侠客落魄时的心态；可真正将“孤独”作为徽记赠给侠客，确实是在50年代以后。这里面有现代都市人的独特感受，也有西方现代哲学和现代艺术的



影响，可硬要坐实，从中勾勒出存在主义思潮的面影[1]，则又过于牵强。

侠客之所以寂寞、孤独，主要不在于官府的追捕迫害。既是“仗剑远行游”，不免“时扞当世之文罔”，为朝廷王法所不容，此本为意料之中事；最令侠客寒心的是江湖中人的尔虞我诈，更有诸多假仁假义的小人，凭借其权势地位，诬陷真正仗义行侠之士，必将置其于死地而后快。古龙《萧十一郎》中的萧十一郎、梁羽生《云海玉弓缘》中的金世遗、金庸《笑傲江湖》中的令孤冲，都曾遭此厄运：

> 令狐冲出得寺来，心中一股苍苍凉凉，仰天长笑，心想：“正派中人以我为敌，左道之士人人要想杀我，令狐冲多半难以活过今日，且看是谁取了我的性命。”（《笑傲江湖》第18回）

问题还不在于小人的诬陷，而在于令狐冲、金世遗辈确实行事孤僻，独往独来，颇多常人难以理解的举动，以致正派、邪派皆耻与为伍。一个说“大丈夫正当独往独来，一空依傍”（《云海玉弓缘》第11回）；一个说“大丈夫不能自立于天地之间，腼颜向别派打庇求生，算什么英雄好汉”（《笑傲江湖》第18回）。倘若只从侠客具雄才大略（或曰野心勃勃）故希望自立门户着眼，实在误解了作家的一片苦心。

自《江湖奇侠传》将武侠小说重心移到江湖上来以后，朝廷官吏与江湖侠客的矛盾争斗退居其次，武林中的恩怨仇杀便成了武侠小说表现的重心。既是打斗厮杀，就得分是非善恶，免得读者无所适从；武林中人于是也就一分为二，有了名门正派与邪道外教的区别。剑客派别虚虚实实，可以编出不计其数

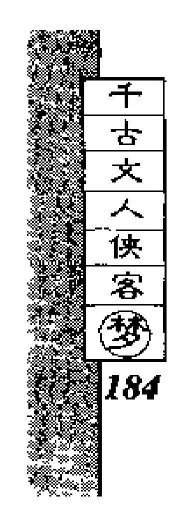
---

① 不少研究文章提到这一点，可又无法深入展开，就因为论者过高估计了武侠小说家的哲学兴趣，也不了解武侠小说作为一种通俗文学类型，追求新思潮而又不求甚解，基本上只是取其口号略作敷衍的特点，说深了必然显得勉强。

（如少林、武当、峨嵋、昆仑、崆峒、五台等等），但大体分为正邪两大阵营，武林中之所以争斗不休，"都是因为邪正不能并立的缘故"（《蜀山剑侠传》第1集6回）。而邪派"横行不法，奸淫杀抢"，正派则"扶善除恶，为世人除害"，昔日侠客的自掌正义仗剑行侠，如今一转而为"且看还是邪存，还是正胜"的"一决雌雄"（《蜀山剑侠传》第2集第14回）。同是武林中人而区分正邪两派，是20世纪武侠小说的一个关键性设计。武侠小说中江湖世界的虚拟色彩、打斗场面的文化味道，以及快意恩仇的行侠主题，或多或少都与这一设计有关。人世间的纷争，经过一番"大简化"，成了正邪两派的打斗。在现实主义批评家看来，这种打斗既不真实，也不典型。可恰恰是这一"大简化"，给武侠小说注入了生机，使作家得以在一个虚拟的江湖世界中驰骋想像，并凭借出神入化的打斗与变化莫测的恩仇吸引读者。除非你根本排斥20世纪武侠小说，要不很难否认"派分正邪"在这一小说类型艺术发展上的意义。自此之后，武侠小说进入一个新的境界：好处是空灵，缺点是虚泛；既给大家提供自由想像的空间，也给小匠提供率尔操觚的机会——武侠小说变得更容易写完，可又更难得写好了。

武林中区分正邪，本意在使得人世间的善恶是非稍为抽象化，给读者观赏提供一点"距离感"。可很快地，武侠小说中的正邪两派开始"实体化"，变成有明确政治目标的军事集团。而且，正邪的区分标准也日益凝定，并几乎完全认同世间的伦理准则，没有任何超越性。于是，部分有远见的作家开始颠覆这一正邪对立的伦理结构。首先是正非纯正、邪非纯邪；其次是正未必那么可敬，邪未必那么可恨；再次是正或许正是邪，而邪反而可能是正；最后推出理想的境界："非正非邪亦正亦邪"——举凡棋艺、武功，乃至侠客的行事准则无不如此。后者往往是全书着墨的重心，非三言两语能够说清；前两者则可以用如下两段话作证：

> 这棋局似正非正，似邪非邪，用正道是解不开的，但



若纯走偏锋，却也不行。(《天龙八部》第31回)

(武学大师)能够将正邪两派融合贯通，练成一种非邪非正，而又超出邪正两派之上的内功。(《云海玉弓缘》第4回)

棋艺、武功的融合正邪容易为人接受；至于侠客行事非正非邪，被视为“武林怪物”，可就不大好理解了。有人批评金庸小说人物正邪不分是非混淆①，有人赞赏金庸刻意破坏主角的英雄形象以使小说获得真实感②，我以为这两种说法都不得要领。倪匡从“性”、“理”之争来思考令狐冲与岳不群的冲突③，无疑深入了一大步；可“性”、“理”之分很难概括小说(即便是《笑傲江湖》)中的正邪之分。令狐冲是如何意识到正邪之辨的局限性，小说中有这么一段话：

(令狐冲)自幼受师门教诲，深信正邪不两立，决计不肯与魔教同流合污。后来见左冷禅等正教大宗师的所作所为，其奸诈凶险处，比之魔教亦不遑多让，这正邪之分便看得淡了。(《笑傲江湖》第39回)

之所以看淡了“正邪之分”，主要不是找到了邪中之正，而是认出了正中之邪——自以为有理想有道德的正教大宗师们，为了维护其“道德”，实现其“理想”，其所作所为很可能比邪教还“奸诈凶险”。邪教自惭形秽，作恶未免胆怯心虚；正教自命为救世主，从来理直气壮，凡事做尽做绝，不用思虑所行“善事”是否真的有益于民，更不用担心手段的卑劣是否污染了目的的

---

① 佟硕之(梁羽生)：《金庸梁羽生合论》，《梁羽生及其武侠小说》，伟青书店1980年版。

② 吴汉源：《略论金庸武侠小说》，《金庸百家谈》，春风文艺出版社1987年版。

③ 参阅倪匡《我看金庸小说》(远流出版公司，1987年)中对《笑傲江湖》的分析。

圣洁。岳不群、左冷禅辈阴险毒辣，人所不齿，读者容易作出价值判断。名门正派的冲虚道长、方证大师准备用二万斤炸药对付任我行，而不担心玉石俱焚生灵涂炭，据说是“用心虽然险恶”，“用意在救武林千千万万性命”；对此毒计，令狐冲心中颇为不愿，可也别无良策（《笑傲江湖》第40回）——如此“辟邪降魔”，手段与目的之间的矛盾解决，读者恐怕一时难以作出决断。刘鹗为自著《老残游记》作评：“赃官可恨，人人知之；清官尤可恨，人多不知。”（第16回评语）此等“清官”，与金庸笔下的某些正派大宗师不无相似之处，那就是以其“清”、“正”傲人，“刚愎自用，小则杀人，大则误国”（同上）。再说，心中横着“正邪之辨”，即便辨之甚精，且一举一动中规中矩，也都失却大侠飞扬超脱的风神气概，不再具有独立自主的生命意志。谨守规则（不管多么正确的规则），维护道德（不管多么纯洁的道德），那可以是清官、英雄、孝子、乡愿的使命，但决不是游侠的归宿。有正邪就有规矩，守规矩就无法超脱，不超脱的侠客只能是人世间某一利益集团的“工具”。学佛者不单要勘破“人执”、“我执”，而且要勘破“法执”；大侠则不单要认清“正中邪”、“邪中正”，更要认清“正邪之分”的假定性。看淡了正邪之分，不等于没有是非观念，而是超越了集团利益乃至凝定不变的伦理准则，重振古侠自掌正义独立不羁的雄风。

四

“人在江湖，身不由己”。朝廷有王法，江湖也有规矩。真正的“逍遥游”，不只超越朝廷王法，而且超越江湖规矩。游侠之“游”，既是千山独行浪迹天涯的“游”，也是不守规则轶出常轨的“游”。当江湖世界作为邪恶的官府社会的对立面出现时，作家只渲染此法外世界、化外世界的自然淳朴、公正平等；可当江湖世界这一“第二社会”成为武侠小说表现的重心后，



《水浒叶子·赤发鬼刘唐》

其野蛮血腥的一面才为作家所关注。或许，“江湖规则”并不比“朝廷王法”好到哪里去，所谓“仗义行侠”，也不比“尽忠执法”高明多少。领悟“江湖风波恶”的令狐冲和盈盈，在其事业的巅峰状态毅然金盆洗手，退出武林争斗，隐居杭州西湖（《笑傲江湖》第40回）。至于因隐居而超越江湖规则的令狐冲们，是否又重新落入朝廷王法的控制之中，作家和读者也就无暇细辨了。这里强调的是，江湖并非理想社会，照样有束缚人性自由发展的规则，就像官府社会里有王法一样。说不上提倡无政府主义，大侠之超越规则，主要是一种追求适性自恣狂放不羁的精神气质。这种精神气质，在先秦两汉的古侠身上已有明显的体现。

《史记·游侠列传》称游侠的“修行砥名”、“救人于厄”为“任侠”、“为侠”，这里的“任”、“为”没有什么差别，都是表示行为动作，近乎后世说的“行侠”。侠到底出于儒、出于墨，抑或不属于任何特殊阶层，而只是具有某种精神气质的理想人物，学术界对此争论不休①。我无意介入这场论争，而只是想指

① 崔奉源《中国古典短篇侠义小说研究》（联经出版事业公司，1986年）第一章中对章太炎、梁启超、钱穆、冯友兰、顾颉刚、陶希圣、刘若愚等诸家说法有比较详细的介绍，可参阅。另有两篇杂文可作补充。鲁迅《流氓的变迁》云：“孔子之徒为儒，墨子之徒为侠”；闻一多《关于儒、道、土匪》则称：“墨家失败了，一气愤，自由行动起来，产生所谓游侠了，于是秩序便愈加解体。”

出，墨家对“任”的解说，对后世文人理解“任侠”大有帮助。《墨子·经上》说“任”：“任，士损己而益所为也”；《墨子·经说》则进一步解说：“任，为身之所恶，以成人之所急。”这里解说的“任”，与“专趋人之急，甚己之私”的“侠”（《史记·游侠列传》），实为大同小异。故龚自珍将“任侠”一词的组合理解为并列结构：

> 任也者，侠之先声也。古亦谓之任侠。侠起先秦间，任则三代有之。侠尚意气，恩怨分明，儒者或不肯为；任则周公与曾子之道也。（《尊任》）

依据年代先后来区别“任”与“侠”，没有多少文献依据，恐怕不足为凭；不过任、侠并举，也成一家之言①。

另外一种关于“任侠”之“任”的解说，似乎影响更大，那就是颜师古为《汉书·季布传》中的“为任侠有名”作的注：

> 任谓任使其气力。侠之言挟也，以权力侠辅人也。

强调任侠之士是凭借自身权威、勇力或财富等扶危济困，这无疑更接近一般人对“任侠”的理解。何谓“任使其气力”？除了使用气力这一主要含义外，似乎还涉及使用气力者的心态及使用的程度，那就是放纵意气，不加约束。这一点换一种说法可能更明了，《史记·季布栾布列传》称：

> 季布者，楚人也。为气任侠，有名于楚。

“为气”近乎“任气”、“使气”，都是强调恣逞意气，放任不羁，不守规矩，不拘细节。既“任侠”，又“为气”，合起来才是真正的古侠风貌。司马迁“激愤著书”传游侠（何良俊《四友斋

① 《史记集解》引如淳曰：“相与信为任，同是非为侠”，此亦是任、侠并举。

丛说》卷五《史一》)，主要突出其“不爱其躯，赴士之阨困”，似乎其所以“不轨于正义”，纯为“救人于厄”。班固与游侠拉开了距离，除注意其救人与违法外，更突出游侠性格上的特点：“放纵不拘”，“放意自恣，浮湛俗间”(《汉书·游侠传》)。后世史家不再为游侠作传，可说到某人“任侠”时，往往连带提及“为气”。如《旧唐书》中称丘和“重气任侠”(卷五十九)，郭元振“任侠使气”(卷九十七)等。至于诗人，更不会忽略游侠的“意气”：“雄儿任气侠，声盖少年场”(张华《博陵王宫侠曲》)；“握君手，执杯酒，意气相倾死何有”(鲍照《代雉朝飞》)；“平生一顾重，意气溢三军”(骆宾王《从军行》)；“少年负胆气，好勇复知机”(崔颢《游侠篇》)；“气高轻赴难，谁顾燕山铭”(王昌龄《少年行》)；“扶风豪士天下奇，意气相倾山可移”(李白《扶风豪士歌》)。一直到明人徐渭作《侠客》诗，还是“结客少年场，意气何扬扬”。诗人们的关注重心已从侠客具体的“行侠”，转为其“意气”：那潇洒超脱狂傲恣肆的风神气度。这就难怪从血肉丰满的“侠客”，逐渐衍化出相对抽象的“侠骨”、“侠肠”、“侠情”、“侠胆”、“侠气”来。

唐人作豪侠小说，也有顾及游侠的意气者，如沈亚之《冯燕传》称“真古豪矣”的冯燕：“少以意气任专，为击毬斗鸡戏”；李公佐《南柯太守传》称“吴楚游侠之士”淳于棼：“嗜酒使气，不守细行”。但总的来说，豪侠小说中的侠客形象日益道德化，作家注重其“行侠”而有意无意忽略其“使气”。到了清代侠义小说，这种倾向更明显，除一白玉堂还能“嗜酒使气”外，余者多日趋循规蹈矩——即便有点粗豪之气，也绝对谈不上狂放不羁。重新注意侠客摆脱束缚追求个性自由，以至否定任何规章制度的放荡不羁，是金庸、梁羽生、古龙等新派武侠小说家的一大贡献。借用梁羽生《萍踪侠影》第5回回目为这“新一代”游侠画像：“名士戏人间，亦狂亦侠；奇行迈流俗，能哭能歌”。

侠客之“时扞当世之文罔”，既为人，也为己。为人指救人于厄，扶弱锄强；为己则是放纵意气，轶出常轨。在具体的历

史环境中，无规矩不能成方圆，纲常松弛，人欲横流，决不是好事情；可在抽象的精神世界里，再好的规矩也难免阻碍生命的自由发展。任侠之士不同于设计世界图景的政治家，他追求的是公正平等适性自然的生活方式，而不是某一种政治制度。在一个人类被自己创造的种种规矩限定了束缚了因而难得自由想像自由活动的文明世界里，能有几个高傲怪诞不把一切规则放在眼里的"任侠使气"之士，实在昭示着人类对于自由的向往与追求。"为国为民，侠之大者"，郭靖辈自是值得尊敬；可读者最倾心的还是那不通世故渺视成规敢于超越世间礼法习俗的杨过和小龙女（《神雕侠侣》)。此无他，新派武侠小说虽仍以冷兵器时代的侠客打斗为表现对象，但已不大追求写实，而是越来越带有寓言和童话的虚拟色彩，越来越掺入现代人的生活感受。在分工越来越细等级越来越严规则越来越多的现代工业社会里，无拘无束自由自在的生命形态无疑十分令人羡慕。适应生活枯燥的现代都市人超越常规推崇情感的需要，武侠小说中的侠客开始"意气用事"起来，或曰日趋"名士化"。

如此"亦狂亦侠"的名士型侠客，在武侠小说发展史上是个创举。本来，名士与游侠，性格上颇有相通之处，都有恃才傲物狂放不羁的一面。只是名士虽有轶出常轨的言行，却并不触犯法律，一般也不会招来杀身之祸。不像仗剑行侠杀人犯法的游侠需亡命江湖，名士的狂荡往往还能得到世人（乃至当权者）的赏识，有的甚至成为众口交赞的千古韵事。将侠客"名士化"，使其更容易为社会接纳，更合乎文人的胃口，这种尝试明清时就出现过。在明人乐宫谱所作《毛生》中，救人于厄的侠客毛生居然也进号舍，"索纸书之，风行海涌，三艺立成"，不单文章"允称杰构，书法亦矫健非常"，而且还因不屑于中进士第二名而掷笔出走，令举子们"嗟叹不已"。清人杨衡选所著《记盗》中的"名士之盗"，夜闯萧家抢劫，并为萧先生舞剑，且讲评古文字画，临走时独取《名臣奏议》和《忠臣谱》。作家于是感叹："盗而如是，可以常盗目之哉?"此等"名士之侠"、"名士之盗"，现代人大概不会感兴趣，很可能还讨厌其"假模

假式”的“酸劲”，可在时人也许不无新鲜感。清代侠义小说中虽有逢场作戏，“从游戏中生出侠义来”的小诸葛沈仲元（《三侠五义》第100回），可也很难算有什么名士派头。如果说，旧派武侠小说中有什么“名士”的影子，那么，一是出现不属于任何帮派可又爱管闲事、武功高超神出鬼没且举动滑稽的“散仙”（如《江湖奇侠传》、《蜀山剑侠传》），一是出现擅长吟诗作赋风流儒雅的“侠士”（如《鹤惊昆仑》）。这两点皆为新派武侠小说家所继承，前者如《神雕侠侣》中“天真烂漫，胸中更无半点机心”的老顽童周伯通（第40回）；后者如《萍踪侠影》中“天文地理词章武事竟似无一不知”的大侠士张丹枫（第5回）。可我以为，最能体现新派武侠小说中侠客的名士化倾向的，并非“儒雅”或“散淡”，而是建立在至情至性之上的“狂傲”——睥睨一切，独往独来，任情恣欲，率性而为。金庸、梁羽生、古龙笔下的侠客，多有此类精神性印记。不妨举三例为证：

> （黄药师）素来厌憎世俗之见，常道：“礼法岂为吾辈而设？”平素思慕晋人的率性放诞，行事但求心之所适，常人以为是的，他或以为非，常人以为非的，他却又以为是，因此上得了个“东邪”的诨号。（《射雕英雄传》第18回）

> （张丹枫）纵声大笑，吟道：“亦狂亦侠真名士，能哭能歌迈流俗。当哭便哭，当笑便笑，何必矫情饰俗。你我俱是性情中人，哭哭笑笑，有何足怪？”（《萍踪侠影》第5回）

> 他似乎想不到这懒散而潇洒，萧疏却沉着，充满了诗人气质的落拓客，就是名满天下的浪子游侠（李寻欢）。（《多情剑客无情剑》第19章）

能够整段引录的，大都是说明性文字，并非小说的精华所在；惟一的好处是于其间不难窥见作家的价值取向及创作构思。此

等独立苍茫，傲视千古，注重个人意志，追求个性舒展的大侠，决不愿为世俗人生的种种准则规范所束缚。借用金庸《〈笑傲江湖〉后记》中的一句话作结：

> “笑傲江湖”的自由自在，是令狐冲这类人物所追求的目标。

惟一需要补充的是，为了实现这一目标，侠客不得不“浪迹天涯”；而且，为了实现这一目标，新派武侠小说家不得不努力将侠客“名士化”。

第九章

作为一种小说类型的武侠小说



《剑侠传·解洵娶妇》

研究游侠文学，大体上有两种趋向，一是从文学史角度，一是从文化史角度。这当然只是讲侧重点不同。既然以文学作品为研究对象，不可能不涉及审美价值判断；而大侠精神作为武侠小说的灵魂，本身就有深厚的文化意蕴，文学史家无法完全绕开。刘若愚著《中国的侠》（*The Chinese Knight－errant*）评价中国史书、诗文、戏曲及小说中的侠，主要考虑的是中国文化中“侠”这一精神侧面①，而不是某一文学体裁或类型的艺术发展；龚鹏程的《大侠》论及唐代剑侠及民初的武侠小说，可突出的是“剑侠在文化史上的意义”，着重考察中国人的“英雄崇拜”及侠客形象的“历史诠释”。这两者无疑更着重游侠文学的文化意义。至于从文学史角度来考察，按论述对象的顺序，起码可开列出如下著作：崔奉源的《中国古典短篇侠义小说研究》、马幼垣的《话本小说里的侠》（收入马著《中国小说史集稿》）、鲁迅的《清之侠义小说及公案》（《中国小说史略》第27篇）、倪匡的《我看金庸小说》及其续编、王海林的《中国武侠小说史略》等。论者才气学识可能千差万别，但有一个共同点，那就是都不以“纯艺术”的尺度来衡量武侠小说。这种学界的共识，自然有其高明之处，只是似乎也留下不小的遗憾：在武侠小说演进发展过程中，除了文化氛围的刺激外，自身文学机制的运转到底起了什么作用，这点诸家很少涉及，读者不免有点茫然。如果承认武侠小说也像历史演义、英雄传奇、神魔小说一样，也是中国小说发展史上一种特殊的小说类型，那么从类型学角度考察这一小说类型的基本特征及演进趋势，或许有助于世人对武侠小说的理解。不敢奢望此类著述会有多大的学术意义，但总比瞎捧或乱骂好些。将武侠小说作为一个独立的小说类型来研究，必然牵涉到论者整个的理论框架，不能不有所交代。

---

① 杨联升在《清华学报》第7卷第1期（1968年）著文评述刘著时，将其译为《中国文史中之侠》（而不是直译为《中国的侠》），或许正是考虑到这一点。

—



《水浒叶子·扑天雕李应》

批评家根据自己的学术眼光对文学进行分类，这一努力从未间断过。可不管是中国学界还是外国学界，分类的标准以及所使用的概念术语，历来相当混乱[1]。英文中 type、class、kind、genre、species、category，都可能被译为“类型”；而汉语中文体、体裁、类型、样式、种类、形式、文类等术语，也常被批评家们随心所欲地混用。为这些术语正本清源，做系统严格的界定，不是本章所能承担的任务。这里只是为了保持术语前后一致，避免引起不必要的误解，将文学的第一级分类（如诗歌、戏剧、小说等）称为“体裁”（type、kind），而将第二级分类（如历史小说、侦探小说、科幻小说）称为“类型”（genre）。

小说类型学首先必须根据某种原则对作品进行分类编组；但小说类型研究决不等于目录学，分类编组只是为了便于对小说发展进程的理解。根据共有的题材、结构、情调以至叙事语

---

① 参阅乌尔利希·韦斯坦因《比较文学与文学理论》中译本第 120 页（辽宁人民出版社，1987 年）和罗杰·福勒《现代西方文学批评术语辞典》中译本第 129—130 页（春风文艺出版社，1988 年）。

法对小说进行分类，而不局限于对个别作家作品分析或按编年叙述，这种研究方法根源于这么一种信念：即文学创作中存在某种惯例性的规则，作家写作某一类型的小说时，或多或少都受制于这些预先设定的规则（或称文学惯例）。真正的文学创新，并非完全背离类型常规，而是在常规变异中求生存求发展①。而所谓抛弃任何规则的“悲壮的突围”，功过姑且不论，就其反叛本身而言，也让人意识到文学常规顽固的存在。可以这样说，不研究不了解这些类型的来龙去脉及其基本特征，对作品的赞赏和批评都可能是不着边际的。

世人常抱怨类型研究抹杀了作家的独创性，其实这是天大的误解。在我看来，小说类型研究最明显的功绩，正是帮助说明了什么是真正的艺术独创性。在古典主义时代，作家惟恐不像古人，不合规则；而在浪漫主义及后浪漫主义时代，作家则惟恐像古人，合规则，拼命标新立异或掩盖其对传统的借鉴沿袭。力图逃避伟大先人的阴影，摆脱文学规则这一形式化了的“传统”的限制与束缚，尽量做出开天辟地自我作古的姿态，这几乎成了现代作家很难甩开的思想包袱。读者似乎也愿意相信作家“天才创造”的神话，相信这么多“独一无二”的作品都是从石头缝里蹦出来的。可正如弗莱（Northrop Frye）在《批评的解剖》第二编《作为原型的象征》中所说的：

> 想像一个“创造性的”诗人拿起笔和白纸坐下来，于是便在一种特别的创造活动中产生出一首新诗，这种批评观点是很难让人接受的。②

任何一部文学作品，都既是对自然的模仿，也是对其他文学作品的模仿。“诗只能从别的诗中产生，小说只能从别的小说中产生。”③

---

① 韦勒克和沃伦在《文学理论》第十七章中称：“优秀的作家在一定程度上遵守已有的类型，而在一定程度上又扩张它。”（中译本第268页，三联书店，1984年）

②③ 弗莱：《作为原型的象征》，中译文收入《神话—原型批评》一书，陕西师范大学出版社1987年版。

单就一部作品立论，一切都很新颖；可把单个作品放到整个文学发展长河中考察，很可能不过是老生常谈。类型研究把一部作品和其他相似作品放在一起考察，不是为了说明一切都古已有之，以学者的博学抹杀作家的才气，而是用更敏锐的眼光更准确的语言，辨别并论述真正的艺术创新。因为，所谓具有开拓意义的优秀作品，很可能不过是百分之九十九的“旧”，加上百分之一的“新”；可正是这百分之一的“新”改变了作品的质，实现了作品的艺术价值。能够真正理解、把握这百分之一的“新”，比不着边际地颂扬天才作家的“全面创新”好得多——其实何曾有过名副其实的“全面创新”之作！如果真有，肯定没人能读懂。当然，所谓百分之几只是一种比喻的说法。一部作品中不同的构成因素，根本无法彻底解剖并比例化；更何况真正的创新往往是结构性转换，而非不同成分的加减。

实际上，在任何一部成功的小说中，细心的读者都能同时观察到传统规范以及对这一规范的偏离。借用雅克布森(R. Jakobson)的话就是：

> 正是在与那个传统背景发生对照的情况之下，创新才能被设想出来。形式主义研究清楚地说明，这种同时保留传统又与传统决裂的情况构成了每一部新的艺术作品的实质。[1]

在小说类型研究中，“传统”体现为这一类型的基本叙事语法(或曰文学成规)。了解“传统”不等于了解“创新”，可只有在“传统”这一特定背景对照下，“创新”才可能被理解。

在这一意义上，研究某一小说类型的成规惯例，比单凭印象给某位作家或某部作品定位重要很多。正是由于缺乏对各种小说类型的成规惯例的研究，以致当我们评述某某小说的艺术

① 转引自罗伯特·休斯《文学结构主义》中译本第140—141页，三联书店1988年版。

创新或缺陷时，往往搔不着痒处。用言情小说的惯例来衡量武侠小说，自是风马牛不相及；用《蜀山剑侠传》的手法来比照《天龙八部》，也是不得要领。每种小说类型都有其区别于其他小说类型的基本叙事语法，而这种基本叙事语法又随时间推移而不断演进。因而，类型学者的首要任务是，为某一小说类型找到这种隐藏在千变万化纷纭复杂的故事情节背后的基本叙事语法，其次是描述其演变的趋势，最后才谈得上正确评价置身于这一小说类型发展过程中的具体作家作品的审美价值及历史地位。

在寻找小说类型的基本叙事语法方面，弗·普罗普（V. Propp）对童话故事形态的研究很有启发作用。普罗普在所搜集的一百个俄国童话故事中区别恒定的因素和可变的因素，得出的结局是：故事中人物的年龄、性别、职业、身份及其他静态特征都可以变动，但在情节发展过程中所完成的行为却是一致的，即其发挥的功能是恒定不变的。比如，国王派伊凡去寻找公主，伊凡动身出发；国王派伊凡去寻找宝物，伊凡动身出发；姐姐派弟弟去寻找药，弟弟动身出发；继母派女儿去寻找火，女儿动身出发；铁匠派徒弟去寻找牛，徒弟动身出发——在这五则故事中，“派遣和动身出发去寻找是恒定不变的因素，谁派遣和谁动身出发，派遣的理由等是可变的因素”①。可变因素使得每个故事讲述人有可能发挥自己的创造才能，也使得故事有可能变得日益丰富精彩；恒定因素则使得故事讲述人的创作有所依凭，也使得纷纭复杂的故事得以维持其统一性。类型学者的首要任务是找出构成一种小说类型的基本叙事语法，因而自然对普罗普寻找“恒定因素”的努力很感兴趣；至于他所总结的童话故事的31种功能和7个行动范围，则没必要深究。因为正像罗伯特·休斯（Robert Scholes）所评述的，普罗普之“关注故事的形式特点，它的基本单位以及制约这些基本单位的组合

---

① 弗·普罗普：《神奇故事的转化》，《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社1989年版。

的那些规则”，目的是“为某种叙事体裁制定一部语法和句法”①。

只是作为文人创作的小说，作家独立的艺术加工在作品中所起的作用远比童话故事大得多，因而寻找小说类型基本结构的工作也就更加艰巨更加复杂。单从情节推进角度探讨不同故事所具有的共同功能，而完全不考虑对情节推进意义不大而对小说审美价值却至关重要的各种形式技巧，则类型研究难以深入。因此，我对鲍·托马舍夫斯基（B. Tomashevsky）20年代中期对类型特征的界定感兴趣：

> 类别的特征，即组织作品的结构的手法，是主要的手法，也就是说，创作艺术整体所必需的其他一切手法都从属于它。主要的手法称为 dominant（主因素）。全部主因素是决定形成类别的要素。②

“主导”（dominance）这个概念，在形式主义诗学中起着关键性作用。另一个形式主义批评家雅克布森后来也对“主导”这一概念作了大致相同的界定：

> 在一部艺术作品中使焦距集中的那个成分：它统治、决定、改变其余的成分。是主导物保证了结构的统一。③

不只一个作家的作品，一个流派乃至一个时代的文学，都可视为一个整体，并借助寻找保证其结构统一性的“主导物”来把握。这个概念或许更适合于类型研究。在构成类型的诸多因素（艺术手法）中，大多数是次要的，处于从属地位的；只有少数处于中心地位的因素（艺术手法），决定着类型的性质及其发展

① 罗伯特·休斯：《文学结构主义》中译本第105—106页。
② 鲍·托马舍夫斯基：《主题》，《俄苏形式主义文论选》。
③ 转引自罗伯特·休斯《文学结构主义》中译本第137页。

方向。找到了这种“主导因素”，也就找到了理解这一类型的钥匙。

但是，决定一个小说类型性质及命运的，并非仅仅是艺术手法——起码不是普通意义上的“艺术手法”。它既涉及特殊的格律、结构、情调等一般称为“形式”的层面，也涉及特殊的主题、题材等一般称为“内容”的层面。文学史家所使用的理论框架和术语可以千差万别，但都不能不同时顾及这两个层面。如果说普罗普注重不同故事的共同功能，实际操作中可能忽略作家的艺术创造，那么，托马舍夫斯基强调起决定作用的主要手法，实际操作中则可能漠视技巧性不强而对于类型来说又是必不可少的基本叙事成分。在为本书设计理论框架和操作程序时，我力图超越这两种倾向。也就是说，在借鉴其寻找主导因素以建立小说类型的基本叙事语法的同时，强调这种基本叙事语法往往既指向小说的内容层面，也指向其形式层面。在我看来，所谓“叙事”，不管是从叙述过程还是从叙述效果考虑，都不可能完全摆脱叙述对象的制约。叙述对象选择了叙述方式，反过来，叙述方式也限制了叙述对象。在小说类型中，这两者结合得如此之紧，以致你单凭直觉就能意识到很难将其截然分开。比如，“路见不平拔刀相助”，既是侠客行侠的基本方式，也是武侠小说的一种基本结构技巧。这样既涉及叙述对象又涉及叙述方式的例子，在每种小说类型中都能找出一些。论述中撇开任何一方，都会损害对小说类型的全面理解。

二

研究小说类型，最常见的方式是追根溯源，然后评述类型发展中的代表作品及此类型的文学史地位。至于类型的基本特征，虽也有所界定，但都限于表层描述，难得深入探究。形式主义和结构主义文论家注重共时性研究，在描述类型的基本叙事语法方面大有进展；类型学研究也因此具有较强的开拓意识，

逐步摆脱单纯的经验性描述，更追求综合概括和理论分析。但是，不管是普罗普、托马舍夫斯基，还是雅克布森，都只是为类型研究提供了某种理论眼光和方法论基础，而没有（也不可能）提供具体的可供直接套用的论述框架。在这一研究设想（理论模式）扩散和衍变的过程中，除研究者的创造性思维外，更重要的是类型发展本身的逻辑力量。也就是说，类型学者不应该死守预先设定的理论模式，满足于寻找可以印证理论的文学史材料，而必须随时准备根据文学史材料修正其理论框架。注重理解、注重描述、注重说明，而不主张“必然的分类”及“纯净的类型”，也不扮演文学法官的角色，是现代类型学研究的总趋向。在这一潮流中，为作家制订若干创作某一类型小说所必须遵守的规则，无疑是愚蠢的——事实上不断有规则被炮制出来，又不断有规则被嘲弄被否定。而为已有的小说类型创作总结若干基本叙事语法，则是必不可少的——它不只是小说研究深入的保证，而且为作家指明超越的界限与途径。或许正因为这样，尽管明知这种寻找基本叙事语法的努力颇为危险，其抽象概括很容易因流于简单化而“厚诬古人”，但还是有不少文学史家愿意尝试。


《水浒叶子·黑旋风李逵》

在众多小说类型研究文章中，我对托多罗夫（T. Todorov）的《侦探小说的类型学》感兴趣。并非因为西方的侦探小说与中国的武侠小说有某些相似之处，而是因其论述带明显的形式

化倾向。托多罗夫将原初形式的侦探小说的叙事语法归结为如下8点：（1）小说中最多只该有一个侦探、一个罪犯，最少有一个受害者（一具尸体）；（2）罪犯不应是一个职业犯罪者，不能是侦探，而是为私人理由杀人；（3）爱情在侦探小说中没有位置；（4）罪犯在生活中不能是仆人，在小说中是主要人物之一；（5）一切都须以一种理性方法来解释，幻想作品不能被接受；（6）心理描写与分析并不重要；（7）必须遵循连续的同一性；（8）必须避免平庸的境况与结局。[①]这里不准备详细评述托多罗夫对侦探小说类型特征的描述是否准确，而只是指出其研究思路接近（但不完全等同）于普罗普和托马舍夫斯基寻找同一类型故事中的“恒定因素”和“主要手法”的努力。

在中国学界，也有过这种尝试。比如丁永强在论述新派武侠小说的叙事模式时，就概括出武侠小说中的15个核心场面和5种核心人物，其论述框架完全沿袭普罗普《童话故事形态学》中关于31种功能和涉及7个行动范围的7种人物角色的区分。姑且不论5种核心人物，先看丁氏所排列的新派武侠小说的15种核心场面：

> （1）仇杀；（2）流亡；（3）拜师；（4）练武；（5）复出；（6）艳遇；（7）遇挫；（8）再次拜师；（9）情变；（10）受伤；（11）疗伤；（12）得宝；（13）扫清帮凶；（14）大功告成；（15）归隐。[②]

问题不在于这些核心场面的修订增删，而在于这种排列方式本身的价值。经验性地描述每一种可能出现的场面，不是类型研究的主要任务。换句话说，类型研究如果只是甲乙丙丁罗列每种小说类型的主要场面（准确与否倒在其次），则实在没有多少学术潜力。

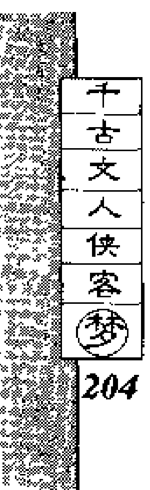
---

① 托多罗夫：《侦探小说的类型学》，中译文刊《环球文学》1990年第1期。
② 丁永强：《新派武侠小说的叙事模式》，《艺术广角》1989年第6期。

指出哪些“恒定因素”、“主要手法”或“核心场面”为某一小说类型的基本叙事语法，这只是第一步的工作；更重要的是论述叙事者为什么不约而同地选中这些“主要手法”或“核心场面”。也就是说，开掘某一小说类型基本叙事语法的文学及文化意义，才是类型研究的中心任务。指出武侠小说中充满着“仇杀”的场面，这不需要专家的艰辛考证，大部分武侠小说迷都能脱口而出。专家的任务在于分析“仇杀”这一文化符号在武侠小说这一文学系统中的功用及意义，以及武侠小说家选择这一文化符号对整个小说类型艺术发展的制约。这一符号解读过程，必然涉及文学传统（如游侠诗文的影响、英雄传奇的启示等）、读者反应（如读者的教养、传播的媒介等），以及社会历史条件和文化氛围等，绝非单凭直感就能轻易解决。将类型研究简化为挑选“核心场面”或“主要手法”，未免低估了这一工作的理论意义以及从事这一工作所需的学识修养。

指出每一小说类型都有其基本叙事语法，不等于说这些基本叙事语法永远一成不变。普罗普在论及神奇故事的恒定因素和可变因素的同时，强调同一因素在不同时代不同故事中可能有各种变形[①]。不过，通过缩减、扩大、颠倒、变形、替代、同化等多种特殊途径，“恒定因素”保持其在故事创作中的再生能力，这只是小说类型发展的一个侧面；同一因素（手法）受各种外力影响，在小说系统中定向移动，并因而改变了小说的整体结构，这又是小说类型发展中同样值得重视的另一侧面。前者如武侠小说“仗剑行侠”中的“剑”，由于不同时代作家对“武”的不同理解而千差万别；后者如武侠小说“剑气箫心”中的“箫心”，由于作家艺术观念的演进，逐渐从小说结构的边缘向中心移动，进而改变了武侠小说的整体面貌。对于类型学者来说，找出某一小说类型的基本叙事语法固然十分重要，但研究这一基本叙事语法在不同时期的各种变体及演进的趋向，或许更有意义。借引进历史的眼光和文化的因素，以使类型学研

① 弗·普罗普：《神奇故事的转化》。



究永远保持开放的姿态，免得因自我封闭而窒息其理论活力。同时，这种注重“移动中的主导因素”的理论眼光，也使类型学研究模式更容易为文学史家所接纳。

一千五百年前的中国文评家刘勰，在《文心雕龙·序志》中为文体研究确立了一个基本操作程序，那就是：

> 原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统。

既强调历时性的历史叙述，又注重共时性的形态分析，借一纵一横一经一纬来把握一种文学类型，这种理论眼光对今人仍有启示。本书二至四章主要是历史叙述，不过扣紧类型特征来展开；第五至第八章主要是形态分析，但也注意每一主导因素（主要手法、核心场面）的移动变形。

将武侠小说作为一个逐渐成熟的独立的小说类型来考察；把武侠小说的基本叙事语法概括为“仗剑行侠”、“快意恩仇”、“笑傲江湖”和“浪迹天涯”；强调这四个陈述句在武侠小说中各有其特殊功能：“仗剑行侠”指向侠客的行侠手段，“快意恩仇”指向侠客的行侠主题，“笑傲江湖”指向侠客的行侠背景，“浪迹天涯”指向侠客的行侠过程；着力于开掘每一种基本叙事语法蕴含的文化及文学意义，也就是说，兼及武侠小说的“内容”及“形式”层面；注重各种基本叙事形式（结构意识、表现手法等）在演进过程中的变形，亦借此理解和描述武侠小说作为一种小说类型的发展——所有这些，构成了我研究武侠小说的理论框架和操作程序。

三

武侠小说不只是一种小说类型，而且是一种通俗小说类型——起码在20世纪的中国是如此。在唐代，豪侠小说纯为高雅的文人创作；在清代，侠义小说带有浓厚的民间文学色彩；

只是从20世纪20年代以后，武侠小说才成为真正意义上的通俗小说。而武侠小说作为一种小说类型之得到迅速发展，并对社会文化生活起重要作用，恰恰是在其成为真正意义上的通俗小说以后。因此，研究武侠小说，不单要从小说类型角度透视，而且要从通俗小说角度考察。



《水浒叶子·霹雳火秦明》

纯文学（高雅文学、文人文学）与通俗文学的界定是个颇费口舌的难题，而且这种划分确实只是研究中必要的理论假设，并非先天就有故可以不证自明的。可我还是注意到学者们在具体论证通俗小说时颇多共识，只不过因各自理论背景差异而论述方式和使用术语大相径庭。这里不准备全面探讨雅俗小说的区别，而只想指出通俗小说的一个重要特点：可读。并非指叙事曲折、情节紧张、娱乐色彩浓厚，故“可读”；而是指本文提供了一般读者熟悉的密码，容易被“不假思索”的读者认同，故“可读”。就像其他通俗小说一样，武侠小说之所以“可读”，根源于如下两点：（1）使用程式化的手法、规范化的语言，创造一个表面纷纭复杂而实则熟悉明朗清晰单纯的文学世界（而不是像纯文学那样充满陌生变形和空白暧昧，召唤读者参与创造）；（2）有明确的价值判断，接受善恶是非二元对立的大简化思路，体现现存的社会准则和为大众所接受的文化观念（而不是像纯文学那样充满怀疑精神及批判理性）。前者主要指向武侠小说的文学意义，后者主要指向武侠小说的文化价值。

与纯文学家相比，武侠小说家在艺术创新方面贡献甚微，硬要套用纯文学标准来衡量来诠释，肯定是不得要领。不只是可能过分贬低武侠小说家的创作，而且可能褒贬抑扬全不对路——仅仅在武侠小说中寻找并肯定纯文学的影子，无法理解武侠小说作为一种通俗文学的价值。正是有感于此类倾向，有位西方学者郑重指出：

> 把大众艺术当作"高雅艺术"（个人的、有活力的、非功利的、有趣的）提出来或作为"高雅艺术"来接受，这也就是大众艺术的死亡。①

话可能说重了些，不过意思没错。研究武侠小说之类通俗文学，确实必须有不同于纯文学的评价标准和理论框架；主要还不在于争地位高低，而在于切实理解通俗文学的功过得失。比如，不能像纯文学研究那样断然否定程式化倾向，没有程式化倾向也就没有通俗文学；而应该追究每一流行的表现程式是如何形成、怎样演变，以及其所蕴含的文化内涵。关于如何确立通俗文学的艺术判断标准，国内外学术界至今没有比较令人满意的结论。除了情节曲折、语言通俗、情感单纯、娱乐性强等众所周知的套语外，似乎还没有更好的招数。像《美国通俗文化简史》那样介绍西部文学、历史小说、科幻小说、浪漫小说、哥特式小说、侦探和神秘小说等通俗文学形式，除了历史溯源和作家作品评点外，看不出多少理论思考的努力和成果②。比起纯文学研究的悠久传统，通俗文学研究刚刚起步。理论原则的不确定，或许更有利于研究者解除束缚自由探讨——虽然一开始不免有点混乱。本书对武侠小说审美功能的描述，自然也只是一种尝试。一来这种尝试还远不足以形成理论原则，二来武侠

---

① 理查德·霍加特：《当代文化研究：文学与社会研究的一种途径》，《当代西方艺术文化学》，北京大学出版社 1988 年版。

② 参阅托马斯·英奇主编的《美国通俗文化简史》中译本第 12—87 页，漓江出版社 1988 年版。

小说的审美功能与其文化意义纠合在一起，很难截然分开，故本书对此随处论及，但不单列章节。

像其他通俗文学形式一样，武侠小说除了体现流行的审美趣味外，更重要的是体现了大众文化精神，故特别适合于从思想文化史角度进行透视。一个时代一个社会的主流意识形态，我们可以从官方文件和报纸杂志的时事述评乃至各种宣传文章中获悉；但对于体现潜在的大众文化心理，十篇严谨的政治论文或许还不如一部成功的通俗文学来得直接和深刻。正如华莱士·马丁（Wallace Martin）所指出的：

> 文学批评家很少屈尊去研究的流行的、公式化的叙事类型，如侦探小说、现代罗曼司、西部小说、连续广播剧等，如果它们的无意识内容能够被发现的话，它们也许会提供一些有关我们社会的有趣信息。①

这里强调的是“无意识内容”，也就是说，通俗文学中最有价值的并非作家已经说出来的政治见解或宗教观念，而是其中所表露的那些作家尚未意识到或已经朦胧意识到但无法准确表达的情绪、心理和感觉。研究者的最大兴趣在于发现这种“无意识内容”，以便加深我们对一个民族的文化精神的理解。这也是我在武侠小说研究中，对作家已经讲出来的佛道观念、孤独感、原始主义倾向等，远不如对作家没有讲出来或没能正确讲出来的“桃源情结”和“嗜血欲望”② 兴趣大的根本原因。

在我看来，武侠小说的根本观念在于“拯救”。“写梦”与“圆梦”只是武侠小说的表面形式，内在精神是祈求他人拯救以获得新生和在拯救他人中超越生命的有限性。从“英雄失落时代的英雄梦”角度，可以理解读者大众对武侠小说的欢迎，可很难将武侠小说作为体现民族文化精神的本文来解读。武侠小

① 华莱士·马丁：《当代叙事学》中译本第13页，北京大学出版社1990年版。
② 参阅本书第六章“快意恩仇”和第七章“笑傲江湖”。

说作为一种小说类型，不同于同是惩治邪恶的侦探小说和警匪片，就因为其可能“寄托遥深”。大侠之所以必须天马行空一无依傍，之所以日益名士风流狂荡不羁，其中一个最主要的原因是：在中国人看来，“侠”主要是一种浮游于天地间的特殊的精神气质，不应该把它局限为一种职业。“侠”作为一种文化精神，绝非仅体现在武侠小说中；只是“侠”确实借助于武侠小说这一媒介而广为传播。通俗化的同时，当然也就意味着可能被庸俗化。可这并不妨碍文化精英们对“侠”这一流行概念的改造与利用。

从司马迁之“且缓急，人之所时有也”（《史记·游侠列传》），到黄侃之“苟强种不除，暴政不戢，富人不死，侠其得群黎百姓之心乎”①，都是强调侠客赴汤蹈火拯世济难的功能。近代中国积弱积贫，游侠精神更容易被理解被推崇。谭嗣同将西汉“内和外威，号称一治”归功于“游侠之力”；而且称颂日本变法自强效果显著，“亦由其俗好带剑行游，悲歌叱咤，挟其杀人报仇之气概，出而鼓更化之机也”②。章太炎亦称先秦时代“天下有亟事，非侠士无足属”，而且推而广之：“故击刺者，当乱世则辅民，当平世则辅法。”③此类借提倡游侠精神鼓吹民气的议论，虽能收效于一时，却非高明的政治斗争纲领或严谨的政治学理论。梁启超对高扬游侠精神略有微词，正是有感于此。虽然赞赏“与现政府常立于反对之地位者”的游侠“大慊于天下之人心”，故“天下之归之如流水”；梁启超还是担心游侠不循正轨的武德，横溢失度的意气，可能使得“不平与不平相乘，则愈不平”④。理想的境界自是“苟举社会之不平而平之，使游侠无可以存立之余地”⑤。可由谁来促成这理想境界的实现？不

① 运甓（黄侃）：《释侠》，《民报》第18号，1907年。
② 谭嗣同：《仁学》，《谭嗣同全集》，中华书局1981年版。
③ 章太炎：《检论·儒侠》，《章太炎全集》（三），上海人民出版社1984年版。
④⑤ 梁启超：《中国之武士道》，《饮冰室合集·专集》第六册，中华书局1936年版。

能靠闾巷游侠乡曲豪雄，那么“尚武之政府”与“强有力之贤士大夫”行吗？显然梁启超也觉得有点茫然。

从政治策略考虑，梁启超的顾虑是有道理的，游侠不是建立理想社会的最佳手段。可游侠本来就不是政治家的好搭档，一个替天行道，一个安邦定国，两者考虑的问题追求的目标都不在一个层面上。硬要从现实政治需要来褒贬游侠，必然失却游侠的真精神，使之沦为不同利益集团政治斗争的工具。五四以后的政治家和文学家不大称颂游侠，不大相信其真能拯世济难，这点是明智的。可侠客崇拜之所以在本世纪的好长一段时间不大流行，除了侠客确实不长于介入现实政治斗争外，更重要的是侠客的拯救功能已由别的“救世主”取代。忘记（或自以为忘记）侠客的年代，并非大众真的成了社会的主人并掌握了自己的命运，而是找到了另外的救世主，在其身上寄托了世人被拯救的强烈愿望，流动不居、洋溢于天地间、人人可能得而有之的游侠精神，坐实为“路见不平拔刀相助”的职业化侠客，已是退了一大步；而从称颂苍茫天地间为替天行道而“负剑远行游”的侠客，到崇拜现实政治中取得支配地位的政党或领袖，更是不可同日而语。

游侠之所以令千古文人心驰神往，就在于其不但拯救他人，而且也拯救自我。李贽《焚书·读史·无所不佩》称：“古者男子出行不离剑佩，远行不离弓矢，日逐不离觿玦”，其意在“文武兼设”；章太炎也称：“古之学者，读书击剑，业成而武节立，是以司马相如能论荆轲。”[①]此类“剑胆琴心”、“剑气箫心”的追求，并非只是强调文武双全以便于建功立业；“宝剑”的意象既代表“武功”，更包含“侠情”。中国文人理想的人生境界可以如下公式表示：

少年游侠—中年游宦—老年游仙

---

① 章太炎：《检论·儒侠》。

最能代表这种人生境界的是汉留侯张良。据《史记·留侯世家》载，张良少时“为任侠”，刺秦王，救项伯；中年则“运筹策帷帐中，决胜千里外”，封万户侯；老来“愿弃人间事”，于是“乃学辟谷，导引轻身”。中国历史上如张良般圆满实现这三部曲的或许不多，可这种人生理想，千百年来为中国文人所梦寐以求。其中三个阶段虽互有联系，但又各有其独立价值，前者绝非只是为后者铺路搭桥。

少年任侠使气，既为解救他人厄难，也是人生价值的一种自我实现。故侠客之行侠，为人也为己。贴近这种生命形态，才能理解何以诗人那么喜欢“侠骨香”这个意象：

> 生从命子游，死闻侠骨香。（张华《博陵王宫侠曲》）
> 纵死侠骨香，不惭世上英。（李白《侠客行》）
> 孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香。（王维《少年行》）
> 宝玦谁家子，长闻侠骨香。（李贺《马诗》）

“侠骨”之所以“香”，主要不在于建功立业，而在于其狂放不羁的意气，纵横六合的豪情，一洗循规蹈矩的“儒生酸”[①]。这种充满理想主义色彩的“意气”和“豪情”，在人生某一阶段可以说是不可缺少的；缺了这一课，将是无法弥补的终生遗憾。对个人是这样，对整个社会也是如此——游侠精神可以说是亘古荒原上数朵惨淡而凄艳的小红花，它使得整个生活不至于太枯燥空寂。就改变历史进程而言，游侠即便有作用，也是微乎其微。游侠的价值在于精神的感召，它使得千百年来不少仁人志士向往并追求那种崇高但“不切实际”的人生境界。

正是从人生境界的角度，我们才能理解沈从文之赞赏湘西混合着浪漫情绪和宗教意识的游侠精神。“游侠精神的浸润，产

① 谢逸《送董元达》诗云：“读书不作儒生酸，跃马西入金城关”；苏轼《约公择饮是日大风》诗云：“要当啖公八百里，豪气一洗儒生酸。”

生过去，且将形成未来”[1] ——这里的游侠精神，是作为那种“无个性无特性带点世故与诈气的庸碌人生观”[2] 的对立面而出现的，难怪作者要对现代世界中游侠精神的失落大为伤感。林语堂显然也是有感于此，才会叹惜中国人只会“鬼脉阴阴病质奄奄卧在床上读《水浒》，赞李逵”[3]。这种游侠精神失落的另外一个突出表现，就是世人由“起而行侠”转为“坐而论侠”：

> 人人在武侠小说中重求顺民社会中所不易见之仗义豪杰，于想像中觅现实生活所看不到之豪情慷慨。[4]

“坐而论侠”固然不能与“起而行侠”相比拟，但毕竟保留了“豪情慷慨”的“千古文人侠客梦”，令后人感慨叹惋，“虽不能至，心向往之”。在现代社会中，游侠精神或许不可挽回地没落下去，而游侠文学则将时刻提醒人们先祖光荣的过去以及今人苦涩的幻梦。“别我不知何处去，黄昏风雨黑如磐”（贯休《侠客》）——侠客的身影早已消失在历史的深处；可是，后人将永远铭记那令人心醉的辉煌意象：

> 长剑横九野，高冠拂玄穹。[5]

1990年12月31日下午4时草毕于
京西畅春园

---

① 沈从文：《湘西·凤凰》，《沈从文散文选》，人民文学出版社1982年版。
② 沈从文：《湘西·沅水上游几个县分》，《沈从文散文选》。
③④ 林语堂：《狂论》，《论语》第50期，1934年。
⑤ 张华：《壮士篇》。

附录一

武侠小说与中国文化



《剑侠传·荆十三娘》

武侠小说不但可以、而且早就成为学术研究的课题了，20年代鲁迅作《中国小说史略》，就已设专章讨论清代的“侠义小说”。至于唐传奇、宋元话本中的侠，也早就进入学者们的视野，专门著作起码有崔奉源的《中国古典短篇侠义小说研究》和龚鹏程的《大侠》。至今尚未引起学术界足够重视的，是20年代至40年代以向恺然（平江不肖生）、顾明道、李寿民（还珠楼主）、宫竹心（白羽）等为代表的“旧派武侠小说”，以及五六十年代以来以金庸、梁羽生、古龙为代表的“新派武侠小说”。这两派作家的作品数量多，影响大，至今仍充斥书肆，而且艺术上也确有自己的特色，而研究却远远没有跟上。固然台湾出过洋洋十几册的“金学研究集”，大陆也有一些论著（如王海林著《中国武侠小说史略》），可总的质量不尽如人意。其中一个重要原因是，论者一般不大考虑武侠小说作为一种小说类型可能具有的特殊解读密码，而硬套一般的文艺批评术语，如现实主义、浪漫主义、喜剧、悲剧等等，乍一看很有学术色彩，实际上却不免隔靴搔痒。

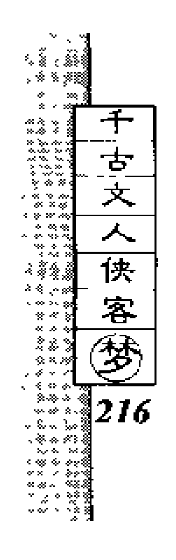
归纳武侠小说作为一种小说类型的基本特征，并进而提供一套更适当的解读密码，不是本文所能承受的任务；这里只准备从一个特定的角度——武侠小说与中国文化的关系，探讨武侠小说的文化价值。

每种小说类型都有自己特殊的文化色彩，武侠小说也不例外。不能说只读武侠小说就能了解中国文化，但不读武侠小说却很难完整地理解中国文化，这是因为武侠小说中的某些文化味道，在其他小说类型中很难找到。比如谈论国民性的人，喜欢批评中国文化的“女人气”，这一方面基于晚清以来中国积弱积贫现状的反思，希望通过提倡急公好义慷慨赴死的侠义（武士）精神来振兴中华（如梁启超的《中国之武士道》及蒋智由、杨度为此书所作的序）；另一方面也基于阅读中国文学时的“偏食”。渡边秀方称中国的边塞诗“是非常无丈夫气，是充满着远征的悲哀与妻子空房之泪”。倘若由此追究中国人“止戈为武”、“神武不杀”的观念，那将很有意思；可得出“中国人的通病，

毫无丈夫气”（《中国国民性论》），则令人难以信服。这不只因为唐代边塞诗中不乏激越飞扬之作，而且赞宝剑颂侠客的诗篇，在中国也是多如牛毛。小说《金瓶梅》、《红楼梦》固然可作为中国文化的表征，可《水浒传》、《三侠五义》不也体现了中国文化的某一侧面吗？或许只能这么说，在中国古代小说中，越是贴近民间且说书风格浓的小说，其粗豪旷达的“男子汉气概”越明显；反之则“女人气”强些。这涉及到中国小说发展中文人风格与民间风格的相消长，你可以有所褒贬，却很难单独抽出其中一方作为中国文化精神的代表。

武侠小说依其表现对象的可信程度，大致可分为三类：第一类偏于神魔小说，颇多飞剑取人、撒豆成兵的奇迹；第二类偏于历史小说，借用一定的历史人物与事件来驰骋想像；第三类虽出于虚构但并无神怪。若论其与中国文化的联系，三类小说并无多大差别，因为即使最为虚无缥缈的剑仙斗法，也不难见出其与中国文化的血肉关系。倘若从武学、佛道、江湖、女性观、国民性这几个角度来透视武侠小说，可能对中国文化会有更进一步的了解。

武侠小说中的侠客以武行义，故“无武不成侠”，这一点跟司马迁所界定的“游侠”颇有距离。唐传奇中的侠客武功高超，只是作品对打斗场面描写很少；描写侠客的话本小说中有打斗场面，可比起同时期的英雄传奇如《水浒传》、神魔小说如《封神演义》来，仍是小巫见大巫。直到《儿女英雄传》和《三侠五义》，武术技击场面的描写才蔚为奇观。此后，不管是单打独斗还是阵战群殴，武打成了武侠小说最突出的标志。论拳术有少林拳、八卦拳、形意拳、太极拳、内家拳、五祖拳、五行连环拳等等，论剑术有青萍剑、武当剑、三才剑、达摩剑、七星剑、奇门十三剑等等，论功法有拈花功、神行功、吸壁功、轻身功、石柱功、铁布衫功等等，再配上十八般武器的来历和用法，实在已令读者眼花缭乱；更何况作者纸上谈兵自创功法，什么“降龙十八掌”，什么“六脉神剑”，武术界不懂，作者也没说清，不过读来甚觉新鲜有趣，也就被认可了。武侠小说家



中像平江不肖生那样真正懂武术的并不多，大部分是借助于书本知识，再加想像发挥。真正细致真确亦步亦趋的功法描写，很可能反而吃力不讨好，因读者中真正的武术家实在寥若晨星。不过有一点，不管是真懂武术还是假懂武术，作家们都会自觉不自觉地把武术与中国文化联系在一起。“剑”中有“书”的，不只是金庸的小说，好多武侠小说家都有这种追求，只不过不一定成功而已。《小五义》中云中鹤魏真与北侠欧阳春等人讲究各自宝剑来历、《江湖奇侠传》中金罗汉吕宣良指引柳迟修炼、以至《天龙八部》中黄眉大师恶斗延庆太子，都有很浓郁的文化味道。而《多情剑客无情剑》中李寻欢与上官金虹的比武，更是直接从禅机问答脱胎而来，一个是“手中无环，心中有环”，另一个是“刀上虽无招，心中却有招”；可比起天机老人的“无环无我，环我两忘”来，毕竟还差一大截。这里比试的不是勇力或招式，而是对武学境界的领悟，而这种领悟很大程度上依赖于对整个传统文化的理解，绝非匹夫之勇所能企及。写的是武，可注重武中的“艺”、武中的“文”，这也是武侠小说之所以能雅俗共赏的原因之一。

从唐传奇到新派武侠小说，在这大约一千二百年的发展历程中，武侠小说与佛道结下了不解之缘。佛家的轮回、报应、赎罪、皈依等思想，道教的符咒、剑镜、望气、药物等法宝，都是武侠小说的基本根基；更何况和尚道士还往往亲自出马，在小说中扮演重要角色。可以这样说，没有佛道，英雄传奇、风月传奇、讲史小说、公案小说照样可以发展，而武侠小说则将寸步难行。侠客可以不识僧道，写侠客的小说却总是跟僧道有点瓜葛。以唐传奇中最有名的三篇豪侠小说为例：红线夜行时“额上书太乙神名”（《红线传》），聂隐娘杀人后“以药化之为水”（《聂隐娘》），虬髯客善望气故不与真天子争位（《虬髯客传》）；且三者都以某种形式的“隐退”为归宿，更隐约可见佛道思想的影响，而不只是单纯的功成不图报。至于以僧人为侠客，《酉阳杂俎》中的《僧侠》和《古今小说》中的《杨谦之客舫遇侠僧》早有先例，只不过此等侠僧只穿袈裟不做佛事，言

谈举止全无出家人的味道。一直到晚清的《儿女英雄传》和《三侠五义》，其中和尚道士仍只会打斗，不懂佛理道义。淫僧恶道自不在话下，作为正面英雄描写的高僧圣道，也都不念经不参禅，除了一套僧衣道袍，与俗人竟毫无差别。平江不肖生、还珠楼主等旧派武侠小说家开始在小说中谈禅说道，和尚道士明显大长见识。到了金庸的《天龙八部》和《笑傲江湖》，佛、道思想已渗入小说中并成为其基本的精神支柱，高僧圣道也真正成为有血有肉的艺术形象，不再只是简单的文化符号。在20世纪的中国，佛、道因其不再在政治、文化生活中起重要作用而逐渐为作家所遗忘，除了苏曼殊、许地山等寥寥几位，现代小说家很少以和尚道士为其表现对象，作品中透出佛道文化味道的也不多见。倒是在被称为通俗文学的武侠小说中，佛道文化仍在发挥作用，而且取得了前所未有的成就。以至可以说，倘若有人想借助文学作品初步了解佛道，不妨从金庸的武侠小说入手。

武侠小说的文化价值，还在于其构建了一个特殊的“江湖世界”。不管是陶渊明的“良才不隐世，江湖多贱贫”，还是高适的“天地庄生马，江湖范蠡舟”，这里的“江湖”，都不再是简单的地域概念，也不只是泛指人世间，而是隐隐有和朝廷相对的意思。朝廷有朝廷的法律，江湖有江湖的规则，在现实社会中，王法至高无上；可在小说中，侠客为江湖义气可以完全置王法于不顾。将江湖世界作为一个不受王法束缚的法外世界、化外世界，实际上是在重建中国人古老的“桃源梦”。憎恶王法庇护下的不公道和非正义，因而，在远离朝廷教化的“江湖”上，寄托了对于公道和正义的希望。 “人在江湖，身不由己”——江湖当然也有秩序和规则，但那是道德化了的法律，惟一的宗旨是匡扶正义惩恶扬善。在江湖世界中，人类社会错综复杂的政治斗争，被简化为正邪善恶之争，斗争形式也被还原为最原始的生死搏斗，而决定斗争胜负的主要因素则是双方各自武功的高低。在这种赤裸裸的肉搏中，正常社会秩序下的伦常纲要以至各种清规戒律，都被抛到九霄云外。这一点对于

长期受封建礼教束缚的中国人，特别有吸引力。侠客的敢怒敢骂，敢打敢杀，浪迹天涯，独掌正义，自己把握自己的命运，寻求精神的解脱和超越，这无疑体现了中国人的某种自由愿望。“江湖世界”的这种理想主义色彩，在《水浒传》中本来已经相当明显，可到了清代侠义小说，反而黯然失色。侠客纷纷“改邪归正”、“为王前驱”，领着官兵剿灭“邪教”、“匪寇”去了，“江湖”成了“英雄”未出山时的隐居之地，而不再是“众里寻他千百度”的精神故乡——“桃源”了。不过，由于作家引进了各种秘密社会组织（如《永庆升平》之写天地会八卦教），使得江湖世界大为充实。此后，平江不肖生之专写武林恩怨，姚民哀之着重会党内幕，都为武侠小说注入了新鲜血液，而且重新把立足点从朝廷转回江湖。金庸、梁羽生等新派武侠小说家似乎有把表现江湖世界的这两种倾向综合起来的意愿，其小说中的“江湖”既不完全蹈空，有近代中国秘密社会的影子；也不完全坐实，仍保留甚至着意渲染其作为法外世界的理想主义色彩。正是在这个意义上，武侠小说对了解中国社会以及中国人心态颇有裨益。

了解一个民族的女性观，对于理解其文化精神很有帮助。只是读不同类型的作品，得出的结论可能截然不同，这里得扣除作家艺术想像的成分以及文学类型的规定性。比如，读风月传奇如《五凤吟》，会惊异于美貌多才的佳人竟同意甚至帮助丈夫多多益善地纳妾；读英雄传奇如《水浒传》，则发现表面柔弱的女人竟如此奸诈狠毒；读人情小说如《红楼梦》，则女人被捧上了天，远比男人可爱可敬……所有这些都是“一面之词”。林语堂以《红楼梦》中贾母和《野叟曝言》中水夫人的权威来论证中国古代妇女在家庭中的主宰地位（《吾国与吾民》），固然缺乏说服力；反过来用武侠小说中的女侠形象来说明古代中国妇女解放程度，或者用男侠之不愿亲近女性来说明古代中国妇女地位卑下，也都同样没有道理。不过，武侠小说确实为我们审视中国古代妇女的地位和作用提供了新的视角。只是这需要深入细致的分析研究，不能一概而论，因为唐宋与明清不一样，

文言小说与白话小说又不一样。这里只是指出武侠小说描写女性的几个突出特点，而且局限于本世纪30年代以前的作品；而由于言情小说的介入，此后的武侠小说已经变成崇尚“侠骨柔情”了。首先，武侠小说并非纯粹“男性的世界”，唐传奇中女侠甚至比男侠活跃，在宋元明清文言小说中，女侠仍不时闪烁光芒；只是在由民间说话发展而来的白话小说（话本小说、章回小说）中，男侠才占绝对优势。尽管如此，也还有个十三妹大放异彩。其次，武侠小说中的英雄建立家庭，大多是一夫一妻制，与风月传奇的追求三妻六妾相反；若是另外还拈花惹草，那便是武林败类，真正的侠客必得而诛之。第三，侠客倘若娶妻，重要的是武艺高强。因此，跟风月传奇中的一见钟情相反，武侠小说是不打不成亲——《三侠五义》中的展昭是侠客，故必须比剑定婚；施俊是才子，则不妨才貌取人。第四，侠客不像西方骑士那样追逐女性，可照样乐意为女性效劳，于危难之际拯救女性更是武侠小说中必备的节目。只不过尽管被救者感恩戴德愿奉箕帚，侠客还是义无反顾地离开。这并非侠客都犯“厌女症”，而是功成不图报是任侠的基本准则，倘若就了私情，必然“把从前一片真心化为假意，惹天下豪杰们笑话”（《赵太祖千里送京娘》）。第五，侠客之不近女色，还有一个很重要的原因：侠客之所以能行侠，全凭武功高超，而习武之人切忌性放纵，有的宗派甚至主张终生禁欲。《小五义》中北侠欧阳春与云中鹤魏真之所以特别厉害，就因为两人都是“一世童男”；《江湖奇侠传》中方绍德传授道法“非童男之身不可”，且“须终身保持童阳身体”。

武侠小说因其流传极其广泛而深刻地影响了中国人的性格；当然，话可以反过来说，中国人的性格制约着武侠小说的生产与流通，并严重影响了武侠小说作为一个小说类型的发展。谈论武侠小说与国民性的关系，是一篇大论文的题目，起码报恩观念、复仇观念、义气观念、死亡观念等等，都值得认真研究。这里只想指出不大为人注意的一点，即武侠小说的非人道倾向。武侠小说之所以风行，主要基于读者的“梦英雄”和“英雄

梦”。前者指其不满世间不平与黑暗，希望有侠客拔刀相助，惩恶扬善；后者指阅读中不自觉地“替人”，“硬去充一个其中的角色”，实现在现实生活中根本无法实现的梦想。这种“英雄梦”并非如一般人想像的那么纯洁可爱。表面上看来，武侠小说就是关于侠客惩治恶贼或曰正义战胜邪恶的故事，完全合乎中国人的伦理道德。可仔细读来，成为侠客刀下鬼的，远不只是十恶不赦的恶贼，更包括无数被侠客看不顺眼或觉得碍手碍脚的无辜平民。《江湖奇侠传》中杨天池一把梅花针撒出去就是几百条人命，《天龙八部》中大英雄乔峰（萧峰）与其父萧远山都曾滥杀无辜。侠客为复仇为匡正扶弱而置自身生死于度外，同时似乎也置他人生死于度外，很容易演变成另一种“草菅人命”。可是读者一般并没有对此表示反感，除了因其“替人”而完全认同于侠客的言行，故根本无暇思索外，更因为事先派定侠客的对头为大恶人，而对“恶人”，中国人历来是千刀万剐也不为过的。这里面似乎涉及到国民性中残忍的一面。鲁迅等现代作家曾抨击中国人看杀头的陋习，其实，人类这种潜藏的嗜血习性，在阅读武侠小说时也曲折地表现出来。读者不单希望看到正义得到伸张，更希望看到邪恶被惩处——在拟想的惩治恶人中得到极大的快感。在某种意义上说，这是文明人在正义的旗帜下努力使其嗜血欲望道德化、合法化。虬髯客取仇人心肝与李靖共食之（《虬髯客传》），李逵割取黄文炳心肝与众头领做醒酒汤（《水浒传》），智化将恶奴武国南开膛并生吃其心肝（《小五义》），诸如此类的描写在武侠小说中屡见不鲜，且作为侠客刚直豪爽嫉恶如仇的标志而为读者所认可。现代读者或许会不满此类过于野蛮的血淋淋场面，但对侠客“为了正义”而杀人如麻也都给予默许。表面上嗜血习性有损于英雄光辉形象，但实际上却是“英雄梦”不可或缺的组成部分。只是受文明社会伦理规范的约束，做“英雄梦”者一般不愿承认、也未必自觉意识到这一潜在动机罢了。

武侠小说文化价值之大小，受制于作家的文化修养和创作态度。正如梁羽生说的，武侠小说的作者，知识面越广越好，

诸如历史、地理、佛学、民俗学、四裔学都要懂一些，否则就只能瞎编（《从文艺观点看武侠小说》）。即使有这样的学识修养，还必须能抵抗住金钱的诱惑，以免粗制滥造。好多武侠小说作家是边写边刊，根本无法从容思考，像金庸那样能够激流勇退，集中精力修改作品的毕竟太少了。更何况小说大体分写实、写梦两类，而武侠小说基本上是一种“写梦的文学”，其中的文化氛围描写自然只能如雾中花；而且其对文化现象的表现，很难不因掺入许多想像的成分而有所歪曲。因此，武侠小说虽有一定的文化价值，但决不可能成为“文化史教科书”——即使这“教科书”的说法只是比喻也不恰当。

1989 年 10 月 20 日

附录二

类型等级与武侠小说



《剑侠传·侠妇人》

有一对曾经流行一时而今已经不怎么吃香的概念，值得认真品味，那就是“主流文学与非主流文学”。就像“雅与俗”、“中心与边缘”等说法一样，只要认真界说，引入文学批评领域也无妨。我感兴趣的还不是这种二元对立思维方式的缺陷，而是这一文学分野中蕴含着的价值观念。不管是支持所谓的“主流文学”，还是赞赏所谓的“非主流文学”，最表面而且最直接的因素是意识形态的制约。因此，很容易造成一种错觉，似乎只要摆脱政治上的束缚，这一问题也就自然消解了。而在我看来，含明显价值判断的主流与非主流文学的界定，不只指向意识形态，而且指向小说类型。也就是说，提倡者心目中的“主流文学”，不单特指对某种观念体系或伦理准则的认可与表现，而且包含某些类型要求（有些小说类型天生不能成为“主流文学”)。括号中的话属于“内部掌握”，一般不拿到桌面上来讨论。这就难怪当意识形态的某种松动导致“主流文学—非主流文学”这一对概念解体后，其“阴魂”仍长期存在。

每个时代（时期）都有一定程度的类型倾斜，这一点也不奇怪。老话“三十年河东三十年河西”在大学界稍嫌保守，类型走红与转运往往不需要那么长时间。至于文坛上刮什么风下什么雨，何以提倡这些小说类型而冷淡那些小说类型，原因相当复杂。政治家的干预造成文学气候的急剧变化，这在整个20世纪中国文学发展进程中，是个十分突出的现象，文学史家不可能视而不见。另外，读者欣赏趣味的改变与作家艺术主张的更新，也会转移小说创作的热点，这也十分明显。由于补充“缺类”引起的类型引进热（如晚清的大力提倡侦探小说和科学小说)，其实也根源于读者和作家的求新猎奇心理。最容易被人们忽略的是，这种类型倾斜的潜在因素：类型等级观念。政治形势在变，审美趣味在变，于是小说类型的热点也在转移。可你仔细观察，这种变动范围很小，只局限在某一固定的层面——并非真的“皇帝轮流做，明年到我家”，有些小说类型就似乎永远只能充当垫背。比如说，在20世纪中国，武侠小说这一类型就一直不被批评家正眼相看。

没有人公开制订关于小说类型的分级表，大概也不会有人像新古典主义批评家那样根据剧中人物的社会地位来区分类型（悲剧、喜剧、闹剧）并划定等级，可类型等级的观念确实存在。在批评家各种堂而皇之的高论中，常常不难辨认出其遥远但并不陌生的回音。中国没有史诗（准确的说法应是史诗没在中国文学发展中起决定性作用）这一命题，已经使世纪初以来的中国学者伤透了脑筋，千方百计发掘“中国式的史诗”或收集残骸论证其确实存在过。如今又有不少颇具“责任感”的批评家再三抱怨文坛上缺少“史诗”，并以呼唤、催生“史诗”为其神圣职责。拜读了若干被高明的批评家“钦定”为有点史诗性因而可以获奖的大作后，我反而更感惶惑。除了不同批评家使用史诗（史诗风格）这一概念时极大的随意性外，我担心的是这种以某一类型为最高标准的文学观念，对其他类型作品的发展会是个极大障碍。汪曾祺的小说前几年大受欢迎，可即使欣赏者中也常有此类叹惜：“虽小又好，虽好又小。”为什么就不能满足于“小而好”呢？这里可能包含批评家个人的美感体验，可我还是怀疑跟根深蒂固并且已经潜移默化的类型等级观有关。

在不少批评家眼中，不同文学体裁之间（如王维的一首五绝和吴敬梓的一部长篇小说）审美价值有高低，同一体裁不同体制之间（如老舍的长篇小说《四世同堂》与短篇小说《断魂枪》）审美价值有高低，同一体裁同一体制不同类型（如茅盾的社会小说与金庸的武侠小说）的审美价值更有高低。这里不涉及作家个人才华，单是分类已经判别高低优劣。这种混合着政治的、伦理的、审美的、娱乐的种种因素的类型等级观，暂不管其是否为社会等级划分在文学界的投影，应该承认其在防范武侠小说等所谓低级的小说类型进入文坛中心并借以保证某种艺术主张的落实方面是十分有效的。就其体现一代人的审美选择而言，这种由类型等级观引发出来的类型倾斜，值得理解和尊重；可就整个文学发展而言，类型等级理论可能窒息不少创新的可能性。

小说类型本就是一种假定性理论，是批评家为了更好地把握错综复杂的文学现象而设计的，并非先天存在或不证自明的。明人胡应麟在为小说进行分类时称："或一书之中，二事并载；一事之内，两端具存，姑举其重而已。"（《少室山房笔丛·九流绪论》）不同学者所强调的"重"不可能完全一致，于是，同一作品的类型归属可能千差万别。今人认定的唐宋"武侠小说"，在《太平广记》中分别归属义气、豪侠、杂传记三类，而罗烨的《醉翁谈录》则将其纳入公案、朴刀、杆棒和神仙等。与其指责古人分类不精，不如承认类型划分的假定性。不只是唐宋人跟现代人的类型划分不一致，同是训练有素的现代学者，其类型划分也五花八门。

类型研究绝非仅是分类贴标签，为每部作品寻到其所属的"家族"。在某种意义上说，分类的结果并不十分重要，要紧的是分类的"过程"——在将某一部作品置于某一类型背景下进行考察时，你可能对作品的创作个性有更充分的体验和了解。所谓类型，不外是指一套文学创作中常规手法的体系，以及与此相连的读者的期待视野（horizon of expectation）。类型研究可使你了解到这种"预设"多大程度（并通过什么途径）得到实现，有什么失落或创造性发挥。但如果承认类型等级的存在，分类本身便成了一种价值评判；本来不说无足轻重可也是不甚要紧的类型归属成了研究的中心，而更有意义的论证及由此产生的理解与感悟，反倒不为人重视。

小说类型之所以不宜于定等级，很大程度上还在于其自身仍处在运动变迁中。同一小说类型，在不同时代读者看来，其审美价值大不一样，若划分等级，必定时高时低。处于历史发展某一点上的批评家，就其眼前的作品来给某一小说类型定级，未免太冒险了。比如，作为主要讲述侠客故事并有一套相应的表现手法的小说体系，在唐代，"豪侠小说"纯属文人创作，高雅得很，谁也不会认为其比同时代的"艳情小说"（借用盐谷温的术语）低级；在清代，"侠义小说"带浓厚的平话色彩，倾向于民间文学，可也因"事迹新奇，笔意酣恣，描写既细入毫芒，

点染又曲中筋节”（俞樾《〈三侠五义〉序》）而大受文人赞赏；只是五四以后，“武侠小说”才成为真正意义上的通俗小说，并因出现大批“下三滥”作品而受到批评家的严厉责难。这里不准备为旧派或新派武侠小说分辩，而只是想指出，文学在不断发展变迁，太早给一个小说类型“盖棺论定”，并非明智之举。

现实情况下某些小说类型没产生艺术价值高的作品，可这并不等于这一小说类型天生注定低级。至于由类型的高低来判定具体作品的艺术价值，那更不得要领。武侠小说中常见不同家不同派的侠客设擂台比武，据说正派大都遵守比赛规则，输了决不抵赖；可文学创作却不兴这一套，任何作品都无权代表类型参赛。如果一定要以比赛作比，那么文学中只有单项赛，没有团体赛。一部作品不能代表民族、地域、党派或类型的艺术水平，反之，类型的水平也不能限制具体作品的独创性。文学是充分个性化的事业，很难指望吃大锅饭。你只能说《天龙八部》本身艺术价值如何，或者说它在武侠小说类型发展中地位怎样，但不能将其作为武侠小说代表来与《子夜》或《活动变人形》所代表的小说类型一决雌雄，更不能依照所谓的类型等级不加论证一口咬定前者不如后两者（具体评价是另一回事）。

说作品有好坏而类型无高低，这是历时地看；可倘若就一时一地而言，某一小说类型可能由于庸才的批量生产与大家的有意回避而形象欠佳。在这种时候，批评家当然可以有所褒贬，但最好还是不要为其钦定等级。即使为了理论分析的需要而不得已使用“上品—下品”、“进化—退化”、“高雅—通俗”之类概念，也必须牢记其假定性。因为，正如克罗齐（B. Croce）所说的，任何大作家大作品的出现，都可能打破已有的类型规则。我们与克罗齐的区别在于，并不主张因此而将讨论艺术类型的书籍完全付之一炬（《美学原理》），而是强调类型本身的假定性以及操作过程中必不可少的弹性——随时准备根据创作的发展或人类认识的深入作必要的修正。而最容易被突破的疆域，正是所谓小说类型的高低雅俗之分。什克洛夫斯基（V. Shklovsky）

指出契诃夫将滑稽报刊的“下品”改造成很有艺术独创性的“形式上完美的作品”（《短篇小说和长篇小说的结构》）；艾肯鲍姆（B. Eikhenbaum）则论述对“退化”了的体裁的滑稽模仿，可能“找到了新的可能性和新的形式”，从而实现体裁的更新（《欧·亨利和短篇小说理论》）。文学史上某一小说类型上下高低的移动，已经不算什么了不起的奇迹了。

如果说批评家主要面对已经产生的作品发言（如今还自信能够引导创作的批评家自然还有，但大概不会太多），那么，作家则主要考虑如何超越已有的作品或已有的规则。意识到这一点，有远见的批评家不能不一只眼睛盯着已经走红的小说类型，另一只眼睛搜索目前虽被冷落但有发展前景的小说类型。批评家不是先知或巫师，也没有特异功能，很难准确预测每种小说类型的兴衰。不过，保持一种开放的心态，随时准备接受小说类型的变形转换和升降起落，有利于对文学发展进程的理解和把握。

30年代，瞿秋白曾因有感于武侠小说的泛滥而呼唤中国的塞万提斯，希望用笑声为武侠小说送终，并唤醒千百万相信“济贫自有飞仙剑，尔且安心做奴才”的芸芸众生（《吉诃德的时代》）。我怀疑这种将小说类型的变迁完全系于思想体系的转换的设想是否恰当。几十年来，指责武侠小说者多从其教诲作用入手，而实际上很难说这就是武侠小说高低好坏的症结所在。就像所有的通俗小说一样，武侠小说中表现的思想意识，往往既不保守也不新潮，而是“随大流”。因此，武侠小说作为一个小说类型的更新，主要不取决于侠客“思想觉悟”的提高。可能对武侠小说的发展起积极作用的，是金庸主张的注重人性的开掘（《〈笑傲江湖〉后记》），梁羽生设想的追求对中国文化各层面的深入理解与表现（《从文艺观点看武侠小说》），还有古龙提倡的尽量吸收其他文学作品的精华（《〈多情剑客无情剑〉代序》）。可是，如果武侠小说不变更现有的艺术生产方式，不摆脱畅销书机制以及由此造成的过分程式化的束缚，还是很难有根本性的变革。金庸的《鹿鼎记》故事本身有反“武侠小说”

倾向，可叙述方式仍然是“武侠小说”的；没有跳出已有的固定叙述程式，就不可能真正“变法维新”。反过来，如果有作家甘于寂寞潜心创作，利用并改造已有的类型规则，完全可能创作出不一定被武侠迷接受但艺术上较为完美的作品，并进而改变批评界对这一小说类型的看法。

目前文坛上的武侠小说不尽如人意，之所以给予关注，一是基于理论分析的需要，不主张将其定为低级的小说类型，也不主张为其“画句号”（注定衰亡）；二是基于对实际创作的期待：武侠小说确实应该而且可能有所突破有所创新。并非预告杰作的即将问世，而是面对千古文人侠客梦这一事实，承认要理解中国人、理解中国文化，不能绕开儒释道，也无法完全绕开大侠精神。后者不如前三者那样有完整的理论形态，但确实借助于诗文、戏曲、小说（如今又加上影视），塑造着一代代中国人。大侠精神可能变形，可能被扭曲，也可能部分失落，但就其对中国人曾经有过而且仍未消退的深刻影响而言，是对作家心灵的一种永恒的召唤。正是在这一意义上，我对武侠小说的前景并不完全悲观。

当然，这与其说是一种预测，不如说是一种期待。

1990年10月2日

附录三

武侠小说中的“剑”



《剑侠传·赵处女》

我和妻子到熊本县旅游，很想顺便寻访剑豪宫本武藏的遗迹。没想到，那里竟有三处武藏墓，当地人也不辨真伪，我不知该到何处凭吊才好。在中国，也有许多真真假假的名人之墓，除了以讹传讹或有意造伪，再就是说真不真、说假不假的衣冠墓与剑冢、笔冢。金庸小说《神雕侠侣》中大侠独孤求败之剑冢，埋有三把剑，代表其人生及剑术的三种境界。不知熊本的三处武藏墓，是否也暗含玄机。

在东京居住的时候，我喜欢在神保町漫游。那里的旧书店里，有许多关于剑豪宫本武藏的小说正削价出售。这些小说，很像中国的武侠小说，只不过中国的武侠小说里的主人公大都出于作家想像，不必历史上实有其人。

武侠小说一般被认为是大众文学，不登大雅之堂，很少成为学术研究的对象。我则认定其代表了大众的欲望与潜意识，作为文化史资料阅读，甚至比高雅的文人小说更有意思。理解中国人和中国文化，必须拜读儒释道的典籍，但也无法绕开大侠精神。侠无书，主要是一种民间文化精神。讨论“侠”的观念，以及中国人对“大侠精神”的想像与诠释，不妨借助历代游侠诗文和武侠小说。

关于侠，我们能够找到的最早的记载，是见于《韩非子·五蠹》里面的一段话：“儒以文乱法，侠以武犯禁。”这里面的法和禁，就是国家的法律制度。但是，韩非子只是指出了这一点，具体怎么叫侠，韩非子没有展开。真正让我们理解到侠的面貌的，是司马迁的《史记》。《史记》里面有《游侠列传》。《游侠列传》强调：“今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果。”这一段话中的“不轨于正义”主要指的是不守法律。司马迁在《游侠列传》里面记录下来了他所认为的先秦到汉代有名的侠客。以后好多人，从汉代到清代，一直到我们现在，讨论侠的时候，主要根据的就是司马迁的这一段话。

《史记》为游侠列传，以后班固的《汉书》虽接着写《游侠传》，基本观念跟司马迁的不大一样。班固以后，从《后汉书》起，所有的历史著作就不再为游侠立传了。因此，我们现在能

找到的历史书上的记载，关于侠方面，就是《史记》和《汉书》。二十五史从《后汉书》起，就没有为游侠列传；没有为游侠列传，不等于从后汉起中国就没有游侠，只不过历史学家不把他写到正史里面来。史家没有记载的东西，以其他形式记载流传下来了。以什么形式呢？从诗、文，到后来的小说、戏曲。也就是说，历史学家因受制于那个时候的政府的观念，不喜欢跟政府唱对台戏的游侠。不管哪个时候，游侠都在某种程度上损害了政府的权威。政府希望由他来独掌法律，别的人不能随便杀人。而游侠呢，认为政府有不公正的地方，所以要凭游侠自己的力量、自己的眼光，独掌正义。独掌正义就是凭个人的意气、个人的判断来决定是非和生杀。这一点是大一统的国家，像中国这种大一统帝国绝对不能允许的。因此，从汉景帝开始大量地杀戮游侠，中国历代的帝王，只要建立起了政权，国家稳定了以后，一定杀游侠。所以，游侠存在的空间主要是乱世。"乱世天教重侠游"，这是柳亚子的诗句，就是说，在乱世里面，老百姓更感觉到被欺侮，命运没办法把握，所以，格外地想念游侠，如果太平盛世，生活很稳定，大家不一定特别怀念游侠。这是一个方面。

第二个方面，就是游侠也只有在乱世中才能生存。如果太平盛世，那么，政府不允许游侠活动。所以，必须是政府没办法控制局面的时候，游侠才能够真正地展开他们的活动。至于中国人为什么在游侠身上寄予那么大的希望，我想引几句话。

一是陶渊明《咏荆轲》里面的那句诗："其人虽已没，千载有余情。"从《史记》为荆轲立传以后，历代的文人很容易怀念起荆轲来，所以，《咏荆轲》的诗歌每个朝代都有。大家都怀念这个游侠兼刺客。魏晋以下，大家讨论刺客和游侠的时候，已经合在一起了。像荆轲这样的刺客，或者像后来的传奇小说里面的游侠，一直是中国文人歌咏的对象。

为什么那么喜欢游侠？《史记》里面有一段话，我这里引下来："且缓急，人之所时有也。"缓和急，其中突出的是急，就是每个人都可能碰到麻烦，都有需要人家帮助的时候。然后，

司马迁就列举了很多圣人，包括孔夫子。这样一大堆圣人都经常碰到危险和困难，何况像我们这样中才而涉乱世的末流者。中才，中等的人才，而生处在乱世之中。那么，这个时候呢，所可能遭受的迫害就更大，所向往于游侠就更强烈。

但问题是什么叫乱世末世？什么是乱世，没有一定之规。谁都可以想像这个时候是或者不是乱世。清代末年很有名的谭嗣同说：西汉的时候，“内和外威”，是一个太平盛世，可是生活在西汉的司马迁，就是写《史记》的司马迁，说他所生活的时代是乱世的末流。也就是说，对什么是乱世，每个人的感觉都不一样，每个人都根据自己的心境和自己的生活经验来判断是不是乱世。所以，每个人都可能需要游侠的帮助。

这样一来，所谓游侠，在历史上才可能成为大家所向往的人。我再引明代张潮《幽梦影》里面的一句话：“胸中小不平，可以酒消之”，即个人的小小的不平，那么，可以喝酒消愁。但是，“世间之大不平，非剑不能消之”。人世间特别明显的不平，这个时候喝酒也解决不了问题了，只有挥剑上阵了。这个时候，只有游侠才能解决问题了。

社会有法律，有官府，但是，很多坏人，官府和法律制他不了，或者说不愿意制他。这样，中国老百姓才有可能想像，在法律和政府之外，另外有一批人，这批人跟政府没关系，但是，他能够帮助老百姓，即所谓拯世济难。这就是中国的游侠能够被接受或者代代相传的心理基础。读中国的游侠诗文、游侠小说以后，会觉得中国人特别喜欢打抱不平，或者说，“路见不平，拔刀相助”。是不是这样的？你要是现在去中国旅行，说随时可以碰到游侠帮助你，那是没有的。也就是说，文学里面那么多游侠，不是因为中国的游侠很多，而是中国很需要游侠。用龚自珍的诗来说就是：“吟到恩仇心事涌，江湖侠骨恐无多。”正因为江湖间、人世间，侠骨、侠士不多了，所以才有那么多文人老在写武侠，才有那么多读者那么喜欢读武侠小说。

中国的武侠小说之所以很受欢迎，除了大家在侠的身上寄托了被拯救的希望以外，还有一点就是侠本身那种气质：独立

不羁。那种天马行空、独立不羁的气度、风格，很受文人的欣赏。也就是说，中国的文人，尤其是长期在书斋里面生活的读书人，特别向往一种不受法律、不受规章制度约束的生活。

游侠的游，有几层意思。一个就是流动，在不同的地点，东西南北到处流动。这个流动，是因为游侠不受政府的欢迎，只能流落民间，到处流动。要不然的话，会受迫害。

另外一点，游，是指游离，游离于国家的制度法律之外。就是说，不遵守一定的规章、制度、法律等等。而一般人在社会中，必须受法律和规章制度的约束。规章制度有它的合理性，可是不管怎么说，再合理的规章制度，对人对人性本身都是一种压抑。这样一来，中国文人特别向往像游侠那样生活，不守法律、不守规章、不守制度，可以自由自在地独立不羁地生活。这也是中国的文人为什么那么喜欢侠、喜欢剑的原因。

在中国，所谓游侠，往往用另外一个概念来代表，那就是剑。侠和剑，二者在诗文中几乎总是互相指涉。等一下我会谈到侠和剑的关系。一般来说，可以把剑作为侠的代名词。比如说，龚自珍的诗："一箫一剑平生意，负尽狂名十五年。"在中国的诗文，或者文人的自述里面，经常出现剑这个意象，这个"剑"可以作各种各样的理解。一种是作为凭借自己的努力来获得功名的象征。剑即是获取功名的一种手段。最明显的是，从魏晋到唐代诗文里面经常出现的剑。凭借这个剑、凭借自己的能力，到边关去打仗，树立功名。所以，唐代以下谈到剑的时候，比如看剑、拔剑或者舞剑，其实是代表一种建功立业的愿望。这是第一个层次。

第二个呢，在中国，唐代以前的文人谈论剑的时候，可能真的是挥剑杀人。比如说，我们读李白的诗歌："笑尽一杯酒，杀人都市中。"现代的学者们认为，李白真的杀过人。可是，到了宋代的陆游，就不一样了。陆游自己说："学剑四十年，虏血未染锷。"就是说，我学剑，学了 40 年，但从来没杀过敌人。到了清末的林纾，他也喜欢剑，可已经变成一种锻炼身体的器具，没有实战的功能了。宋代以下的文人谈论剑的时候，主要

是一种象征，没有实战的功能。文人谈剑，这是因为剑这个意象给大家一种特别豪放的感觉。所以，比较倾向于浪漫的，比较有个性的文人，往往喜欢谈论剑。

第三个原因，诗人为什么喜欢剑呢，很大程度上是审美的需要。比如说，李白喜欢剑，大家可以理解，因为李白的个性，大家都觉得他和剑比较合适。但是，像晚唐的词人温庭筠，大家认为他是婉约派，写诗写词都缠绵悱恻的，擅长写儿女情的。这么一个词人，也喜欢剑，也写过剑呀侠呀之类的诗。实际上，在我看来，中国文人写诗作文的时候，很大程度上是着迷于或者说欣赏的是剑这个意象。至于剑用来杀人这一实际的功能，是不太考虑的。比如说，张华诗中的长剑、高冠、大漠、八荒，跟一般文人笔下的江南的小桥流水大不一样。所以，中国的文人谈论剑的时候，或者谈论侠的时候，很大程度上是出于对现实太平淡的生活的不满。到现在为止还是这样。为什么呢？我举个例子。我在北京大学教了这么多年书，我的学生里面，很多人喜欢武侠小说。我开始以为是男孩子才喜欢武侠小说，后来，发现女孩子更喜欢。我是因为他们喜欢，才开始阅读并开展研究的。我问学生们为什么喜欢武侠小说，他们说，读武侠小说就好像读存在主义的哲学著作。读武侠小说跟读萨特(J.P.Sartre)的哲学著作有什么相通之处？那就是对日常生活和现存处境的不满。还有，寻求一种超越现有规范的生活方式。这种可能并不存在的“合理”的生活，在整个学生时代或者说年轻时代，是非常非常必要的。所以，他们觉得，如果没读过武侠小说，有点太遗憾了。正因为这样，从生活的理想、从审美的要求出发，中国的文人，或者说一直到现在的读书人，或多或少都对侠的观念、对游侠的诗文、对武侠小说感兴趣。在我看来，虽然《史记》、《汉书》以后的中国史书，没有再记载关于游侠的故事，可是，我们从魏晋隋唐描写游侠的诗歌文章，从唐代宋代的豪侠小说，从元代及明代清代的游侠杂剧传奇，从明清的侠义小说，到 20 世纪的武侠小说，一直到现在台湾、香港很流行的武侠电影，都可看到大侠的身影。我不知道诸位

感觉如何，我觉得香港的不少武侠电影拍得很漂亮，我挺喜欢。这种东西，有些人认为是比较低级的，因其艺术上不是很成功。但是，我想问一个问题，就是那么长的时间，比如说，从《史记》以来两千年呢，两千年的中国读书人为什么喜欢侠，或者说，现在的老百姓为什么喜欢武侠电影、武侠小说？从这里面，我觉得可以看出中国人的一些想法，一些很深层的想法。至于文学的所谓高低雅俗，我觉得可以暂时不考虑。所以，我今天选择关于武侠小说的一个小问题，就是武侠小说里面的剑，作为讨论的题目。

接下来，我想谈“以武行侠”观念的形成。

关于侠的起源，到现在为止，学术界没有比较一致的看法。但是，大多认为，不管在东方在西方，早期都有一个“士”，士大夫的士，是文武兼修的。然后，随着社会的发展，分工的结果，在中国，比较长于文的人变成儒生这个系统，比较喜欢武的人就变成侠这个系统。这当然只是大概的说法，但是，有一点，现在大家读武侠、谈游侠的时候，都特别强调武功。尤其是看了武侠电影后，侠给大家的印象就变成一种功夫，特别会打斗。其实，在古代，侠不一定会打斗。古代的侠主要是讲义气、轻死生、帮助别人、结交朋友这样的一种气质。而会不会武功，不一定。在古代的侠里面，比如说，司马迁的《游侠列传》里面，好多人并没有介绍他会武功。他就是打抱不平，名气很大。至于有没有武功，不知道。反而是另外一种人，刺客一般是有一点武功的。在《史记》里面，游侠和刺客是分开来列传的。游侠是游侠，刺客是刺客。游侠主要是精神气质感人，不一定有武功。一般来说，刺客有武功，要不的话，没办法去行刺，只是后来，从魏晋开始，大家说起游侠的时候，把游侠和刺客两者并在一起了，好像是游侠跟刺客没有多少区别。其实，以前是有区别的。没有多少区别以后，游侠就逐渐地变成一种特别能战斗的、能仗剑行侠的人，随着这种仗剑行侠观念的形成，行侠的重心，由死事转为成事。死事就是像荆轲那样的去刺秦王，虽然失败了，大家也很羡慕他、敬佩他、崇拜他。

大家觉得侠很好，觉得荆轲值得崇拜，因为他愿意献出自己的生命。至于他能不能成功可以不考虑，这种精神、这种心情最重要。可是，从唐代开始，大家逐渐强调要成事，就是事情要办成功。以前我们注重心情，那么，成功不成功是无所谓的。强调成事以后，就要求突出武功。比如说，荆轲刺秦王，要是他剑术学得更好一点，那就成功了。早期的人说荆轲很伟大，他的心情很好。后代的人说荆轲太可惜了，他的剑术太差。也就是说，从唐代以下，大家关注的重点逐渐逐渐地从心情转为剑术。强调剑术的功能，就是说侠客光有心情远远不够。因为你要救人，最后自己都搭上性命了。人们希望被拯救，所以唐代以后逐渐地强调侠客应该是武功高强的。但即使如此，所有的武侠小说都强调除打斗外，应该有一种高于打斗的境界。有的呢，直接用了儒家的说法，是仁义。有的呢，就不说仁义，而是说有一种武学境界。不管怎么说，都强调光是有打斗本领的，那是一介武夫。只会打斗，没什么了不起。而侠之所以高，在于他除了打斗以外，还有一种比较崇高的精神境界。这是所有的武侠小说里面共同的假设。

从武侠小说的发展来看，侠客的武功，大抵上经历了一个从低到高的演变。一开始武侠小说里面写武功写得很简单，后来武功描写越来越多，越来越长，越来越详细。至于侠客的打斗能力，怎么打，凭什么来跟人家对仗，这个能力本身，我把它划分为三个阶段。

侠客的打斗能力，可分为三类。第一是宝剑。第二是暗器和毒药。第三是内功和武学修养。下面我就来讲为什么要这么分。同样是打斗，为什么要分出这么三种不同的境界。

在《三国演义》或者《隋唐演义》这些我称为英雄传奇的小说里面，英雄人物一般是十八般武艺都精通的。有的善用长枪，有的能使大刀。另外，还有各种各样奇奇怪怪的兵器。但是很奇怪，所有的武侠小说里面，大侠一定是使剑。为什么？我现在要谈的就是，为什么大侠要使剑，要用剑来打斗，而不用刀，不用斧头，也不用长矛，为什么？这里面包含了武侠小

说一些最基本的假设，所以我从这个地方谈起。

这跟他们打斗的方式有关系。比如说，在英雄传奇里面，千军万马，一起冲杀过去。而在武侠小说里面则是单打独斗，是一个人对一个人打。在英雄传奇里面，可以骑在马上打。武侠小说则大多站在地上打。还有一点，所有的武器，在英雄传奇里面没有区分。你使大刀也行，使长矛也行，要使弓箭也行。只是武侠小说惯例要使剑。我想专门讨论这个问题。

首先，我要讲的是，在中国所有的冷兵器里面（除了火药这些热兵器以外，其他的我们称为冷兵器），最有文化意味的是剑，所以，武侠小说家对剑最感兴趣是有道理的。我这里列了几条资料，因为太专业了，没有必要具体地谈。

我引了《管子》说剑的起源，引了《列子》说剑的威力，这是先秦时候的书。至于《越绝书》里面，记载两个国家为了一把宝剑都开战了，杀得“流血千里”。《荀子》里面记录了很多宝剑的名称。陶弘景的《古今刀剑录》也记录了很多历史上的名剑。也就是说，在中国，先秦以下的著作里面，经常提到宝剑。宝剑之所以特别的宝贵，不一定是实战的要求。

在武侠小说中，经常出现说剑。双方斗剑的时候，问你那把剑哪个时候生产的？我这把剑是三国的时候就有的，够古老的吧？下一个大侠上来说，我这把宝剑是战国的时候锻造的。战国的剑比魏晋的剑肯定要强，因为它的年龄更大。可是，实际上，我们现在看博物馆里面的文物，三国时候的宝剑根本就不能用，都生锈了。战国时候的剑更不能打。宝剑如果作为古董来卖，那越古的东西越值钱。但是，如果真用来打仗的话呢，越古的东西越不能打。可是，为什么小说家一定要说我这把宝剑是战国的时候锻造的呢？因为宝剑在中国人的心目中，是一种很有文化意味的兵器。而且，宝剑很大程度上跟道教的传说联系在一起。道教的传说里面说，宝剑能避邪。中国古代冶炼技术不高，铸一把好的宝剑很难，所以宝剑成为一种被神化了的东西，说得非常非常神秘。跟道教的传说结合在一起以后，宝剑就不只是能够杀人，而且，还有一种避邪的功能。魏晋时

候，有好多书记载宝剑，说是如果带一把宝剑在身上的话，晚上走路，能够避邪，魔鬼不敢侵犯你。宝剑代表一种正义，一种阳刚之气，所谓鬼，所谓魔，都不敢接近。这种能够避邪的兵器，当然相当神圣。

另外一方面，宝剑同时是武的象征，中国历代诗文里面，谈到武或表现武的时候，往往用剑这个意象。在所有的侠客小说和诗文里面，也喜欢用剑这个意象。本来，杀人的兵器很多，起码对中国人来说，十八般武艺，很多很多兵器都能杀人，为什么单单选中剑，而不是刀？根据军事学家的考证，从东汉末年起，宝剑已经退出实战了，不再作为主要的兵器了。以后军中主要的兵器是刀，可以砍杀的刀。剑只能刺，在正式打仗的时候作用不大。剑在军队中不用，可是在武侠小说和游侠诗文里面照样用。这跟大家所理解的游侠的生活方式有关。我刚才讲了，从汉景帝杀游侠以后，游侠已经不能公开地在一个地方固定地生活，所以，游侠往往是在江湖中游荡。对于一个到处游荡的游侠来说，扛一把大刀或者是拿两把大斧，实在是太吓人了。大家想像一下，背一把剑，武侠电影或戏剧里常见的一把剑，非常秀气的一把剑，这是何等潇洒英武！有武功最好，没有武功的人，背一把剑四处游荡，那也是很优雅的形象。假如扛一把大刀四处游荡，那可就杀气腾腾了。我想，对一个四处游荡的人来说，背一把剑是最合适的。而对中国文人来说，所谓书剑飘零，这种形象或者说这种生活方式，是相当潇洒的、有吸引力的。这样显得有文有武，而且活动非常灵便，所以游侠不能扛大刀，也不能持双斧。我想这跟一般人所理解的游侠的生活方式有关系，我们现在读到的诗文，如陶渊明的“抚剑独行游”，或者鲍照的“负剑远行游”，可见这意象已经深入人心了。以后，小说中或者诗文中的侠客，就只能佩剑了。第二流以下的侠客，可能带别的兵器。但是，第一流的侠客，肯定是佩剑。这是一种约定俗成的文学传统。

刚刚我已经提前讲到了兵器的伦理色彩与道教传说的关系。魏晋时候的很多笔记和诗文，经常强调宝剑的避邪功能。所以，

宝剑在中国文人看来，是一种神圣的兵器。神圣的兵器不能随便用的，就像白居易的诗句："愿快直士心，将断佞臣头。不愿报小怨，夜半刺私雠。劝君慎所用，无作神兵羞。"就是说，像宝剑这种神圣的兵器，不能用来报私仇，不能因为个人的恩怨，而必须是崇高的目的，才能够使用这把宝剑。中国的诗文小说中经常提到，只有有德之人，才能够得到宝剑，才能够守住宝剑，才有资格用宝剑来独掌正义，为人间平不平。这种想法，使得宝剑在中国的兵器里面，处在特殊的位置，不是一般的杀人武器，而带有明显的宗教和文化的色彩。当然，这也跟中国的剑术源远流长有关系。关于剑术方面，我不详细讲。大家如果读到《庄子》里面的"说剑"，读到《吴越春秋》里面讲"越女舞剑"等等，就不难明白中国人对剑术的崇拜。中国剑术的发展，已经有很长很长的历史。而且剑术的发展有一个倾向，那就是唐代传奇里面已经非常明显地体现出来的表演化的倾向。最典型的是舞剑。练习剑术，本来的目的是为了杀人。可是，好多唐代的传奇小说里面，比如说，像皇甫氏的《原化记》，尤其是段成式的《酉阳杂俎》里面，侠客之舞剑不是杀人而是表演，等于现在的杂技表演。《史记》里的"项庄舞剑"，已经出现了这种用舞剑作为娱乐的手段。后来呢，更是逐渐地变成一种表演化了的技巧。在我所举的《酉阳杂俎》里，有一篇《兰陵老人》，里面就讲兰陵老人怎样使多少把剑同时在空中飞动。这种说法在唐宋以下很多很多。而到了金庸、梁羽生等人写武侠小说，那就更加强调小说中的侠客如何舞剑，这个时候有很多很多精彩的描写。这些描写，只有自己阅读才能领会其韵味。比如说，《萍踪侠影》里面的张丹枫和他的女朋友，或者《神雕侠侣》里面的杨过等，这些侠客一个共同的特点，就是舞剑的时候，主要目的不是杀人，而是用各种矫健的步伐表演出特别优美的动作。所以，小说中说，这简直不是在斗剑，而是在舞剑，更恰当的说法是剑舞，变成一种舞蹈性质的东西了。舞剑不再是为了杀人，而是一种表演，既娱人又自娱。表演得很好，那大家看了以后很高兴，赏心悦目。同时，表演的时候自己感

觉也很愉快。在武侠小说中，经常出现这种情况，说现在有一场恶斗，特别好看，所以各方的豪杰们都赶来看。为什么好看？不是说杀了一个坏人，所以大家感到很愉快。不是这样，如果杀一个坏人，三下两下就把坏人给杀死了，就不好看了。武侠小说的基本假设，就是说坏人很能打，好人也很能打。在打斗的过程中有各种各样精彩的动作，当然，最后坏人还是被好人给打死了。假如坏人一出场就很窝囊，一下子就给打死了，那就没有什么好看了。因此，武侠小说里面经常说，这是三百年才出现一次的最好的观看武斗的机会。那这场恶斗，主要不是生死的问题，而是剑舞得漂亮不漂亮的问题。所以，武侠小说一个基本假设就是，要打，而且要打得好看，打得好看才是武侠小说能够吸引读者的原因。

下面讲讲暗器和毒药的负面功能问题。

打斗就是杀人。杀人不分兵器，用刀用剑，都是一样。可是，在武侠小说里面，一个基本假设就是，同样是杀人，有正的也有负的，有正的也有邪的。兵器分成正和邪，杀人分成好和坏，跟武侠小说提供的是一个虚拟的世界有关系。这是一个假设的虚拟的世界，或者说是一个象征的世界。在某种意义上，武侠小说是一种成年人阅读的童话，大人读的小人书。表面上写得很真实，但是所有的真实的东西都是虚拟的。这才能理解武侠小说为什么说用剑杀人的就是正，用暗器来杀人的就是邪。有两种武士，一种是好人，他用剑；一种是坏人，不好的武士，他用毒药，用暗器，跟我说的“江湖世界”的假设一样。武侠小说里面，另一个基本的假设，就是打斗的兵器有伦理的功能。在唐传奇里面，并没有这么说，比如《聂隐娘》里聂隐娘把对方杀死了以后，洒一把药，那个尸体就化为水了。而在《无双传》里，侠客为了救人，给对方吃一种药，死了三天以后再复活。这些说法，都没有强调侠客用药是正还是邪。《水浒传》里面，水浒英雄经常下蒙汗药。李约瑟(Joseph Needham)著的《中国科技史》（*Science and Civilisation in China*）里面，曾经引用了《酉阳杂俎》的一段记载，跟我刚才说的《聂隐娘》的故事一

样，说婆罗门国有一种药，把手伸进去，手就没了，杀人以后一洒，那个尸体也没了。李约瑟先生认为这可能是全世界最早的关于无机酸的记载。可是，我怀疑这种说法。因为《酉阳杂俎》毕竟是小说，同时代的好多传奇中都出现过这种把尸体一化就没了的说法。没有关于这种药物的成分的介绍，也没有关于制作过程的记载，很难辨明虚实。

蒙汗药相对好些，因为南宋的周去非和明代的李时珍的书里面，都记载了蒙汗药是怎么生产的。但是，关于刚才所说的化尸药呢，没有这种具体的化学成分的记载，所以，我想主要是一种想像。不管怎么说，在唐代，在宋代，讲到这些药的时候，没有分成正和邪，好人可以用药，坏人也可以用药。只是到了晚清以后，开始出现下药的都是下流的武士。如果是高尚的武士，只能用剑来对打，而下药则不是光明正大的杀人行为。这种假设，以后又加上了关于暗器的说法。暗器，比如说，袖箭、弹弓，还有各种各样的远距离的杀人兵器。趁人不备或远距离杀人的兵器，在中国的古代就有许多记载。可是武侠小说把这种东西认为是一种负面的、不好的兵器。真正好的兵器应该是剑。为什么是剑？这在很大程度上是一种假设。侠客应该是光明正大地杀人，而下毒药或者用暗器都是趁人不备。把生活中的伦理观念用到战争中去，就出现了所用兵器也分正邪。有一本武侠小说讲，某侠客被人看不起，为什么？他从背后把敌人给杀死了。从背后而不是从前面刺进，那就是说你是趁人家不注意的时候，人家没有拔剑出来的时候，就把人家给杀死了，这是不道德的。有一本书叫《东观汉记》，里面记载一个叫赵喜的侠客的故事。赵喜小时候被人家欺负，长大了以后，练就了一身本领，找仇家复仇去。到了仇家的时候，发现仇家病了，他把剑收起来回家了。为什么？趁人家病的时候把人家干掉，这不是大侠的风格。这种观念，强调凭借自己的力量，光明正大地进行斗争。战胜对方是很重要的，可是，打斗的手段应该是光明正大的。也就是说，在打斗的过程、打斗的手段里面，已经渗透了中国文化精神。中国人认为什么是好的，什么

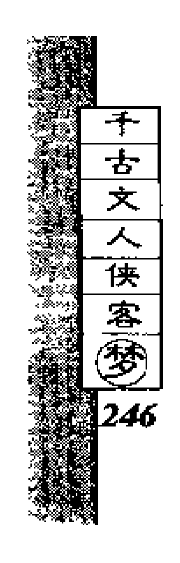
是不好的，这些想法渗透到战争的武器和打仗的手法里面去了。

最后一个问题，我想谈内功的引进和武学修养、武学境界。

在晚清以前的小说里面，侠客用剑用毒药用暗器，但是没有内功这个说法。内功的说法，是从晚清开始的。《三侠五义》里面已经出现了“点穴”，用手或剑把对方的穴位点住了，他就不能动了。到了二三十年代的小说，开始出现“功夫”这个词，而且分成内家功夫和外家功夫。但不管怎么说，二三十年代小说里面的武功都比较简单。真正使得武侠小说发生翻天覆地的变化，是60年代以后，香港的梁羽生、金庸等小说家，把气功的学说引到武侠小说里面来。以后的武侠小说家除了懂得天文、地理、历史、宗教等等以外，很大程度上必须懂得中医。必须懂得中医，懂得一些经络学说，才能够谈论真气、气功、养神、练意等等一大堆关于气功的说法。以前的小说家强调的是剑术的高低，60年代以后的小说家强调的是内功，渲染大侠如何内力深厚。以后，不再仰仗于特别名贵的宝剑，也不必要再有特别锋利的兵器了，因为，只要你内功深厚，你把你的气、你把你的功运到任何一件东西上，就可以作为杀人的武器。金庸的《神雕侠侣》里面，一个大侠叫独孤求败，他在“剑冢”里面埋了三把剑。这三把剑是什么呢？30岁以前，他有一把特别锋利的宝剑，他仗了这把宝剑纵横天下。30岁以后，领悟出来了，靠这锋利的宝剑横行天下，不算本领。于是把这把宝剑埋在“剑冢”里面。第二阶段，30岁到40岁，他用了一把钝器。这把剑一点也不锋利，但就是凭这一把不锋利的铁器，也能横行天下，跟天下的武士打斗，没问题。40岁以后，用一把木剑，木头做的剑，照样横行天下。也就是说，他现在已经不再依靠外在的宝剑的威力，而是凭个人的能力、内功的修养来征服对方。现在呢，连这一把木剑也埋在“剑冢”里面了。宝剑不要了，钝器不要了，木剑也不用了。现在是什么？无剑胜有剑。无剑，即手中无剑心中有剑，这个时候才是真正达到一种武学的境界。这种说法，贬低宝剑的功能，或者说，贬低外在的物质，而突出战斗中主体的作用。宝剑越来越不重要，而气功则

越来越重要，所谓东方哲学精神出来了。这一趋势，跟60年代以后台湾和香港提倡复兴中国古代文化这种潮流有关系。

以后，武侠小说里面的打斗，就成为一个模式。一个小孩子，有很大的仇恨，没办法报仇。这个时候，碰到一个老和尚，或者一个道士，很有本事的，把小孩子带到深山里面去。修炼几年以后，就横行天下，把所有的仇人都杀光了。为什么他能学得这么好的武功？就因为他得到了武功的秘籍。有一种记载怎么样打斗的书籍，即武功秘籍，武林中人都想得到。以前游侠的剑术是练出来的，就是不断地锻炼、不断地学习得来的。此后则越来越强调学剑的时候武功秘籍的重要性。为什么？写武侠小说和读武侠小说的人，希望从"武"里面读出"文"来。从注重宝剑，逐渐地转化为注重侠客的境界和精神，从注重外在的世界转为注重内在的世界，即从注重"武"，逐渐地转为强调武中的"文"。古龙的小说《多情剑客无情剑》里面有一种很精彩的说法："武功也是一种艺术。"把武功和艺术联系在一起，把"武"和"文"联系在一起，于是"武"逐渐逐渐地上升为"道"。这是武侠小说越来越文人化的一个标志。在这方面，日本的一些书也起了作用。我举台湾古龙的小说为例。古龙的小说里，经常出现关于武学境界的说法。我所说的手中无剑、心中有剑，以及手中无招、心中有招，甚至到了无剑无我、物我全都遗忘的境界。这种说法，我想引日本泽庵和尚的《不动智神妙录》为证。《不动智神妙录》里面有一段话，意思说"心不止于持刀之手"。心思不应该定在这持刀持剑的手，应该忘记手中的刀。这样人空、我空、手空、刀空，才能够把强敌杀了。在禅宗里面，或者在日本的剑道里面，都有类似的说法。此类悟道之语，不同的小说家，有的是从中国的禅宗借来的，像台湾的古龙，则是从日本泽庵和尚以及剑道的说法移植过来的。不管怎么说，这种强调打斗过程中的主体精神，强调侠客不只是打斗，而且必须达到一种道的境界，这种说法，跟中国京剧里一句话很吻合："武戏文唱"。武戏就是武生的戏，就是打斗的戏。越是打斗的时候，越要用唱文戏的办法来唱才能够成功。



也就是说，写得好的武侠小说，在打斗中写出人性，或者说，在“武”里面写出“文”，这才是武侠小说能够得到广大读者欢迎的原因。

六七十年代以后，武侠小说的读者发生了一个比较大的变化。如果说20年代、30年代武侠小说的主要读者是小市民的话，那么，六七十年代以后，大学教授、大学生读武侠小说是很正常的现象。这种现象，我把它理解为大众文化逐渐逐渐地向文人文化渗透。同时，武侠小说作为一个小说类型，越来越文人化。强调“武”中“文”，表明这个小说类型逐渐地不满足于只是成为一种“大众文学”。

虽然，到现在为止，武侠小说仍然不是一种特别成功的文学类型，但是，借助武侠小说来理解中国人、理解中国文化，我仍然认为是一个有意思的尝试。

注：本文是笔者1994年6月29日在日本京都产业大学的演讲记录，虽卑之无甚高论，却也别具一格。记录稿由儿玉充代整理，中岛碧校正。

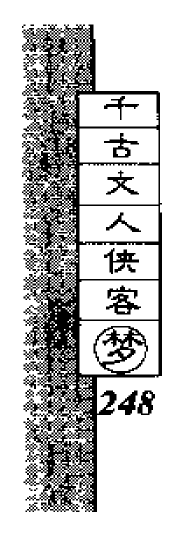
附录四

超越雅俗

——金庸的成功及武侠小说的出路



《剑侠传·洪州书生》



金庸的成功，对于本世纪末中国的文坛和学界，都是个极大的刺激。所谓雅俗之争，所谓大/小传统之别，所谓高等/大众文化的分野，由于《笑傲江湖》等小说的出现，变得更加复杂。在上述三对概念中，“雅俗”的历史无疑最为久远，边界也最为模糊。选择相对含混的“雅俗”作为论述的主线，缘于金庸对传统中国文化的迷恋，以及20世纪中国文学演进的特殊性。也就是说，在我看来，谈论武侠小说在本世纪的命运，作为参照系的，不只是“新文学”的迅速崛起，或者工业文明的横扫千军，还必须将“旧文学”之“被压抑”以及“不绝如缕”考虑在内。

时至今日，称金庸的贡献在于其以特有的方式超越了“雅俗”与“古今”，不难被学界认可。难以说清的是，金庸的成功，到底是不可重复的奇迹，还是能够转化为一种新的文学传统？若是后者，则敢问“路在何方”？大作家的出现，可以提升一个文学类型的品格，这点早被中外文学史所证实。追问金庸是否提升了武侠小说的品格，或者设想武侠小说到底还能走多远，主要不是为了预测未来，而是从另一侧面理解这一小说类型的潜力，并进而破译金庸获得巨大成功的“秘诀”。

谈论本世纪中国武侠小说的兴衰，无法绕开其与新文学家的尖锐对立。金庸自然也不例外。惟一不同的是，金庸不满足于自坚营垒，而是主动出击，对新文学家的选择颇多微词。因而，本文的写作，不能不时时回应“五四”以来新文学家对作为一种小说类型的武侠小说的严厉指责。

一

作为本世纪最为成功的武侠小说家，金庸从不为武侠小说“吆喝”，这点值得注意。在许多公开场合，金庸甚至“自贬身价”，称“武侠小说虽然也有一点点文学的意味，基本上还是娱

乐性的读物，最好不要跟正式的文学作品相提并论”[1]。如此低调的自我陈述，恰好与在场众武侠迷之“慷慨激昂”形成鲜明的对照。将其归结为兵家之欲擒故纵，或者个人品德之谦虚谨慎，似乎都不得要领。

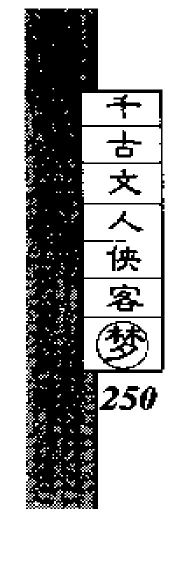
在几则流传甚广的访谈录（如《长风万里撼江湖——与金庸一席谈》、《金庸访问记》、《文人论武——香港学术界与金庸讨论武侠小说》、《掩映多姿跌宕风流的金庸世界》[2]）中，金庸对于武侠小说的基本看法是：第一，武侠小说是一种娱乐性读物，迄今为止没有什么重大价值的作品出现；第二，类型的高低与作品的好坏没有必然联系，武侠小说也和其他文学作品一样，有好也有坏；第三，若是有几个大才子出来，将本来很粗糙的形式打磨加工，武侠小说的地位也可以迅速提高；第四，作为个体的武侠小说家，“我希望它多少有一点人生哲理或个人的思想，通过小说可以表现一些自己对社会的看法”。如此立说，进退有据，不卑不亢，能为各方人士所接受，可也并非纯粹的外交辞令，其中确实包含着金庸对武侠小说的定位。



《水浒叶子·大刀关胜》

① 林以亮等：《金庸访问记》，见《诸子百家看金庸》第三册，台北远流出版公司1987年版。

② 上述诸文载《诸子百家看金庸》第三、四册；费勇等著《金庸传奇·附录》，广东人民出版社1996年版；《金庸研究》第2期，海宁市金庸学术研究会，1997年。



可是，请别忘了，撰写“娱乐性读物”的，只是文化人查良镛的一只手；还有另外一只手，正在撰写“铁肩担道义”的政论文章。据我猜想，在很长时间里，查氏本人更看重的是后者，而不是前者。据说，“《明报》不倒闭，全靠金庸的武侠小说”，这话用在查氏创业之初，当不无道理。为了吸引广大读者，查良镛以《神雕侠侣》等作为诱饵——如此陈述，很容易消解小说家金庸的“意义”。但我宁愿相信这是实情。因为，在我眼中，查先生是个有政治抱负的小说家。也正是这一点，使其在本世纪无数武侠小说家中显得卓尔不群。

“五四”以降，创作态度稍为认真的武侠小说家，而对新文学家义正词严的道德讨伐，只有招架之功，而无还手之力。敢于理直气壮地为自家创作辩护的，寥寥无几，而且也都说不出什么大道理。原因是，著名的新文学家多为“大知识分子”[①]，政治上举足轻重，在文坛上更是能够呼风唤雨，其社会地位及影响力，绝非卖文为生的平江不肖生们可比。另外，新文学家之批评“旧派小说”的“金钱主义”以及以“消闲”为惟一旨趣，基本上击中要害。在本世纪末以前的中国，文人无论新旧，对于纯粹“游戏”、“消闲”的作品，评价历来不高。一句“基本上还是娱乐性的读物”，便足以使金庸放弃为武侠小说辩护的责任。至于金庸本人，为何一面自贬身价，一面乐此不疲，因其另有崇高志向——具体说来，便是《明报》的事业。

有了《明报》的事业，金庸与无数武侠小说家拉开了距离。一个武侠小说家，不只是娱乐大众，而且可以引导社会舆论，在金庸奇迹出现以前，实在不能想像。据说，金庸撰写的社评与政论，总共约两万篇。倘若有一天，《查良镛政论集》出版，将其与《金庸作品集》参照阅读，我们方能真正理解查先生的抱负与情怀。

查氏之政论文章，读者面自然远不及其武侠小说，可备受

---

① 参见杜南发的《长风万里撼江湖——与金庸一席谈》，见《诸子百家看金庸》第四册，台北远流出版公司1987年版。

学者及政治家的关注。前者以金耀基为例：在率领香港中文大学诸学者“文人论武”时，金氏大谈对于查先生所撰社论之热爱，称其“知识丰富，见解卓越，同时有战略，有战术，时常有先见之明，玄机甚高，表现出锐利的新闻眼”[①]。后者则有查氏《北国初春有所思》记录的与江泽民的会谈为证：“没有仔细读过”金庸的武侠小说的“江总书记”，却很关注查先生发表在《明报》上的政治见解[②]。

作为小说家的金庸早已金盆洗手，而作为政论家的查良镛仍然宝刀不老，表面上二者有时间差，可这不妨碍我们将其相提并论。因为，在金庸创作的高峰期，左手政论，右手小说。我关注的是，这种写作策略，使武侠小说家金庸一改“边缘”姿态，在某种程度上介入了现实政治与思想文化进程。

既不完全认同新文学家的“雅”，也不真正根基于武侠小说家的“俗”，而是两面开弓，左右逢源。支撑起如此独立不羁的言说的，乃是其作为“舆论家”的自我定位以及由此而派生的“道义感”。晚清以降，文学的雅俗之争，有审美趣味的区别，但更直接的，还是在于社会承担：一主干预社会，一主娱乐人生。查氏起步之处在新闻，现代中国的新闻事业，恰好与武侠小说有千丝万缕的联系（绝大部分武侠小说，都是先在报刊连载，而后才单独刊行的）。可是，同在一张报纸，头版的社论与末版的副刊，各有各的功能，几“不可同日而语”。金庸之自办报纸，并且“赤膊上阵”，下午褒贬现实政治，晚上揄扬千古侠风；有商业上的野心，但更有政治上的抱负。长期坚持亲自撰写社评，实际上认同的是新文化人的担当精神——这才能理解金庸为何对作为一种“娱乐性读物”的武侠小说评价并不高。

金庸曾表示，当初撰写武侠小说，固然有自娱的成分，主要还是为了报纸的生存。如此“动机不纯”，难怪其对于仅局限

---

① 参见刘晓梅的《文人论武——香港学术界与金庸讨论武侠小说》，见《诸子百家看金庸》第四册，台北远流出版公司 1987 年版。

② 查良镛：《北国初春有所思》，见《侠之大者——金庸评传·附录》，中国社会出版社 1994 年版。

于此的同道，不太恭维。时至今日，金庸仍是第一个在小说之外还有显赫功绩的武侠小说家，查氏本人对此十分自豪。在北京大学授予名誉教授仪式上，出现了一个有趣的局面：校方表彰的是“新闻学家”，金庸演讲的是“中国历史”。至于武侠小说，依然“不登大雅之堂”。“大家希望听我讲小说，其实写小说并没有什么学问，大家喜欢看也就过去了。我对历史倒是有点兴趣。”① 如此立说，确实让无数“金迷”大失所望。不愿意只是被定义为“武侠小说家”，金庸于是不时提醒读者，请关注他真正的“学问”。

其实，关于金庸的传记或著述，大都会提及其值得夸耀的“《明报》的事业”。本文只是将常见的“并列句”改为“因果句”，而且不是从《神雕侠侣》对于《明报》销量的决定性影响立论，而是反过来，强调办报纸、写社评对于《笑傲江湖》等小说创作的意义。社论与小说，一诉诸理性与分析，一依赖情感与想像，前者需要“现实”，后者不妨“浪漫”。如此冷热交替，再清醒的头脑，也难保永远不“串行”。只要对当代中国政治略有了解，都会在《笑傲江湖》和《鹿鼎记》中读出强烈的“寓言”意味；可金庸本人偏偏极力否认其有所影射。在《笑傲江湖》的《后记》中，金庸称：

> 这部小说通过书中一些人物，企图刻画中国三千年来政治生活中的若干普遍现象。影射性的小说并无多大意义，政治情况很快就会改变，只有刻画人性，才有较长期的价值。

其实，小说家之追求普遍意义，与政论家的注重现实感慨，并不完全抵牾。说“影射”或许过于坐实，但对“千秋万载，一统江湖”的极度反感，毕竟包含着明显的现实刺激。

---

① 《金庸的中国历史观》，原载《明报月刊》，期数不详，这里依据的是《金庸研究》创刊号的转载本，海宁市金庸学术研究会，1996年。

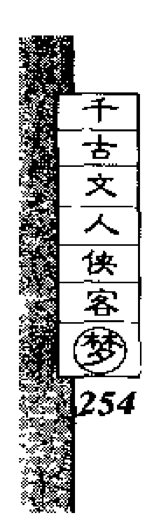
即便小说家无意影射，政论家的思路也不可能严守边界，不越雷池半步。就在左右手交错使用之际，不可避免地，“串行”发生了。说者无心，听者有意，有无影射，二说皆可。就像六朝人娴熟藻绘骈偶，即便无意为文的著述，在后人眼中，也都颇有“文章”的韵味。同时写作政论与小说，使得金庸的武侠小说，往往感慨遥深。撰写政论时，自是充满入世精神；即便写作“娱乐性读物”，金庸也并非一味“消闲”。理解查君的这一立场，不难明白其何以能够“超越雅俗”。儒道之互补、出入之调和、自由与责任、个人与国家，在金庸这里，既落实在大侠精神之阐发，也体现为小说与政论之间的巨大张力。

二

武侠小说与《明报》社评，二者不可通约，可也并非完全绝缘。强调金庸的小说与政论之间的互补关系，其实是为了指向武侠小说之特色：极大的兼容性。很难想像言情小说或侦探小说也能如此“兼容”政治与社会、文化与历史。篇幅巨大，有足够的空间可供小说家纵横驰骋，这并非主要原因。关键在于，作为一种小说类型，武侠小说从一诞生起，便趋向于“综合”。



《水浒叶子·神医安道全》



同是武侠小说家的古龙，自觉意识到这一点，在一次与金庸的座谈时，曾称：

> 武侠小说有一点不易为人公认，甚至武侠小说的作者也鲜少意识到的，那就是武侠小说可以融合各种小说类型及小说写作技巧。[1]

古龙举出金庸的小说对于历史小说、推理小说和爱情小说的借鉴。其实，这并非金庸个人的独创，而是小说类型的内驱力决定的。

在我的论述框架中，游侠文学源远流长，但作为小说类型的武侠小说，则只能说是后起之秀。清代侠义小说在其走出混沌状态的过程中，从公案小说学来长篇小说的结构技巧，从英雄传奇学来打斗场面以及侠义主题，又从其对手风月传奇那里学来了“既侠又情”。进入 20 世纪，武侠小说的声威日渐壮大，其综合能力也日渐高超，以至逐渐成了章回小说的代表。63 年代范烟桥改订《民国旧派小说史略》时，论述的次序是言情小说、社会小说、历史小说、武侠小说、侦探小说；90 年代王先霈等主编《80 年代中国通俗文学》，武侠小说已经成了通俗文学的排头兵，而后才是侦探小说、言情小说、历史小说等[2]。后起的武侠小说，有能力博采众长，将言情、社会、历史、侦探等纳入其间，这一点，其他小说类型均望尘莫及。这就难怪，世人之谈论“仍然健在”的传统中国小说，很容易举出武侠小说作为代表。

武侠小说之日渐走向综合，必定对作家的学识与修养提出较高的要求。可以像古龙那样凭借个人天赋出奇制胜，但武侠

---

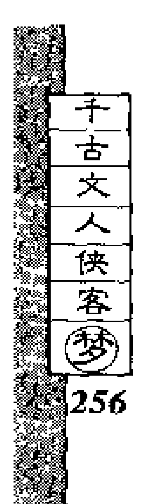
① 参阅王力行等的《掩映多姿跌宕风流的金庸世界》，见费勇等著《金庸传奇·附录》，广东人民出版社 1996 年版。

② 范烟桥：《民国旧派小说史略》，收入魏绍昌编的《鸳鸯蝴蝶派研究资料》上册，上海文艺出版社 1984 年版；王先霈等主编：《80 年代中国通俗文学》，湖北教育出版社 1995 年版。

小说的"名门正派"，非金庸莫属。《碧血剑》之附人物论《袁崇焕》、《射雕英雄传》书后之成吉思汗家族诸传记、《倚天屠龙记》之描写明教及元末历史，还有《鹿鼎记》中大量的注解，都只是金庸学识的冰山一角。凡读过金庸小说的，无不对其历史知识与文化修养之丰厚留下深刻印象。这里举两篇文章为例。冯其庸在《读金庸》中称："一个小说家具备如此丰富的历史、社会知识，而且文章如行云流水，情节似千寻铁链，环环相扣，不可断绝，而且不掉书袋，不弄玄虚，平平叙来，而语语引人，不可或已，这已是十分难得的了。"严家炎的《一场静悄悄的文学革命》则曰："我们还从来不曾看到过有哪种通俗文学能像金庸小说那样蕴藏着如此丰富的传统文化内容，具有如此高超的文化学术品位。……金庸的武侠小说，简直又是文化小说；只有想像力极其丰富而同时文化学养又非常渊博的作家兼学者，才能创作出这样的小说。"①

金庸小说的这一特征，又因新文学家之"主动弃城"而显得格外突出。小说家必须承担传播文史知识的重任，这在古代中国，乃天经地义。罗烨的《醉翁谈录》、凌云翰的《剪灯新话序》以及袁宏道的《东西汉通俗演义序》等，其谈论的对象，分别指向话本、传奇和章回小说，可都强调作家必须"好古博雅"，方能满足读者获得文史知识的需求。可惜的是，新文学家主要关注现实世界，或突出理解与干预，或追求夸张与变形，放弃此"古已有之"的传播知识的功能。其结果是，小说家过于依赖一己有限的生活积累，而不太注重自身的文化修养，以至到了 80 年代中期，也是新文学家的王蒙，必须站出来大声呼吁"作家的学者化"。这一呼吁，直接针对的，便是著名作家"没文化"这一奇异现象。反而是武侠小说家主张"知识面越广越好"，尤其应具备古典诗词、宗教学、历史学、地理学、民俗

① 参见冯其庸的《读金庸》和严家炎的《一场静悄悄的文学革命》，这里使用的是《金庸研究》创刊号的转载本，海宁市金庸学术研究会，1996 年。



学等方面的基本修养①。在传播传统中国的文史知识方面，新文学家明显“不负责任”，这就难怪不少人将好的武侠小说作为了解中国历史与文化的入门书来阅读与品味。

金庸之值得格外关注，主要不在于文化知识的丰富，而是其对于中国历史的整体把握能力。查先生对此颇为自信，在北京大学讲历史而不讲文学，正是此心态的最佳表现。将外族入侵与民族复兴联系起来，称中国历史上七次大的危机，同时也是七次大的转机——此说据说在加拿大英属哥伦比亚大学演讲时大获好评，教授们“觉得我的这些观念比较新”②；可在北大演讲时，则未见大的反响。主要原因是，关注种族冲突与文化融合，乃史家陈寅恪一以贯之的学术思路，其入门及私淑弟子周一良、唐长孺以及众多再传弟子，对此均有很好的发挥。因此，当查先生称“我想写几篇历史文章，说少数民族也是中华民族的一分子……这些观念我在小说中发挥得很多，希望将来写成学术性文字”时，未能博得满堂掌声。

可话说回来，作为小说家，金庸之突破严守华夷之辨的正统观念，确实十分难得。与曹禺之接受周总理嘱托写作“歌颂民族大团结”的《王昭君》大不一样，金庸是在自己的阅读与思考中，逐渐形成独立的“中国历史观”的。更重要的是，这些观念，在小说中发挥得非常出色。在《金庸作品集“三联版”序》中，金庸如此自述：

> 我初期所写的小说，汉人王朝的正统观念很强。到了后期，中华民族各族一视同仁的观念成为基调，那是我的历史观比较有了进步之故。这在《天龙八部》、《白马啸西风》、《鹿鼎记》中特别明显。

---

① 梁羽生：《从文艺观点看武侠小说》，收入韦青编的《梁羽生及其武侠小说》，香港伟青书店1980年版。

② 参见《金庸的中国历史观》，原载《明报月刊》，期数不详，这里依据的是《金庸研究》创刊号的转载本，海宁市金庸学术研究会，1996年。

金庸小说的背景，大都是易代之际（如宋辽之际、元明之际、明清之际）。此种关注家国兴亡的思路，既有政论家的人生感慨，也有“乱世天教重侠游”（柳亚子诗）的现实考虑，还包含章太炎、周作人所说的纲常松弛时思考的自由度。可所有这些，均不及最后一点值得注意：金庸小说中的“易代”，往往纠合着激烈的民族矛盾，而这，正是其驰骋学识与才情的大好疆场。

不过，对于金庸的史学修养，不应估价过高。这里强调的是，对于中国历史的独立思考，乃金庸小说成功的一大关键。对于此类“横通”的本事，专家们往往不太以为然。比如，学者们常以讥讽的口气谈论林语堂的长处是“对外国人讲中国文化，对中国人讲外国文化”[①]。这其实很不容易。跨越不同文化领域所需的学养与胆识，非只有“一技之长”的专家们所能想像。据说，戴高乐也曾戏称雷蒙·阿隆为“法兰西学院的记者和《费加罗报》的教授”[②]，此说表面刻毒，却并非一无可取。在某种意义上，擅长跨越既有的学科边界，乃各行各业“大家”共同之拿手好戏。正是政论家的见识、史学家的学养，以及小说家的想像力，三者合一，方才造就了金庸的辉煌。

三

不只是具体的学识，甚至包括气质、教养与趣味，金庸都比许多新文学家显得更像传统中国的“读书人”。“五四”一代新文学家中，像周氏兄弟那样学养丰厚的，并不少见；问题是三四十年代以后，从事新文学创作的，更强调“生活积累”而不是“文化修养”。这里有家庭经济条件及教育水平的限制，但同样不容忽视的是，“五四”新文化思潮对传统中国的激烈批

① 在笔者早年的著述《在东西方文化碰撞中》（浙江文艺出版社 1987 年版）一书中，也曾如此讥评林语堂，随着年龄与见识的渐长，方知此中甘苦。

② 参见尼古拉·巴维雷兹的《历史的见证——雷蒙·阿隆传》第 442 页，王文融译，北京大学出版社 1997 年版。



《水浒叶子·一丈青扈三娘》

判，使得以“进步”自居的后生小子，往往低估了祖先的智慧与才华。不能说没读书，也并非真的把线装书统统扔进茅坑，而是以西方文化剪裁中国文化的大思路，使得作家们普遍对传统中国缺乏信心与兴趣。

就在这新文学家主动放弃的大片沃土上，金庸努力耕耘，并得到丰厚的回报。金庸对自家工作的意义，有足够的自信，屡次发言，均在此大做文章。在《文人论武——香港学术界与金庸讨论武侠小说》中，金庸直截了当地称：“也有人问武侠小说为什么那么多人喜欢看，我觉得最主要的大概是武侠小说比较根据中国的传统来着手。”章回小说的结构方式、简洁高雅的文学语言，再加上描写的是传统中国的社会生活，小说中体现的又是国人乐于接受的价值观念，金庸的武侠小说于是不胫而走。至于新文学家写作的“文艺小说”，在金庸看来，“虽然用的是中文，写的是中国社会，但是他的技巧、思想、用语、习惯，倒是相当西化”①。称鲁迅、巴金、茅盾等人是在“用中文”写“外国小说”，未免过于刻薄；但新文学家基于思想启蒙及文化革新的整体思路，确实不太考虑一般民众的阅读口味。

具体到武侠小说的评价，新旧文学家更是如同水火。这里

① 参见杜南发的《长风万里撼江湖——与金庸一席谈》，见《诸子百家看金庸》第四册，台北远流出版公司 1987 年版。

必须将近在眼前的庚子事变的惨痛教训考虑在内。郑振铎称新文化运动初起之时，“‘新人们’是竭了全力来和这一类谬误的有毒的武侠思想作战的”，原因是义和团的降神仪式及“刀枪不入”令人记忆犹新，不由人不对其“使强者盲动以自戕，弱者不动以待变”保持高度警惕[1]。同样将关于游侠的想像作为“民族性”来理解，金庸与郑振铎的态度截然相反。后者称“注重‘人情’和‘义气’是中国传统社会特点，尤其是在民间与下层社会”；“武侠小说中的道德观，通常是反正统，而不是反传统”[2]。大力张扬处于民间的、反正统的游侠精神，在金庸看来，符合现代人对于传统的选择与重构，并无不妥之处。

“一箫一剑平生意”（龚自珍诗），千古文人之侠客梦，并不完全认同于某一具体的人物或事件。游侠作为一种民间文化精神，之所以活跃在古往今来无数文人笔下，因其容易成为驰骋想像、寄托忧愤的对象。不同时代、不同文体、不同作家，对于游侠精神，会有截然不同的诠释；但这并不妨碍“游侠”对于中国文人的巨大感召力。现代学者中，不乏对游侠情有独钟的，倒是新文学家基于思想斗争的需要，完全舍弃对于游侠的追怀。

不以武侠小说见长的张恨水，在《我的写作生涯》中，有一段话值得关注：

> 倘若真有人能写一部社会里层的游侠小说，这范围必定牵涉得很广，不但涉及军事政治，并会涉及社会经济，这要写出来，定是石破天惊，惊世骇俗的大著作，岂但震撼文坛而已哉？我越想这事越伟大，只是谢以仆病未能。[3]

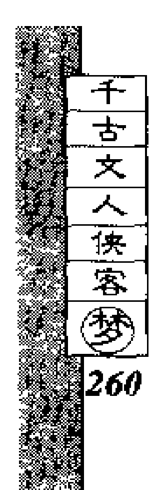
张氏心目中理想的武侠小说，应是“不超现实的社会小说”，故

---

① 郑振铎：《论武侠小说》，见《海燕》，新中国书店 1932 年版。

② 金庸：《韦小宝这小家伙》，见《侠之大者——金庸评传·附录》，中国社会出版社 1994 年版。

③ 张恨水：《我的写作生涯》第 56 页，四川人民出版社 1981 年版。



将目光锁定在"四川的袍哥、两淮的帮会"上。李劼人的长篇小说《死水微澜》、《大波》等，倒是以四川袍哥为主要描写对象，但其对于传统中国文学的借鉴，取艳情而非武侠①。

另外两位有可能写作武侠小说的新文学家，一是老舍，一是沈从文，前者不只有《离婚》中的赵二爷或短篇小说《断魂枪》可作样稿，据说还真有闯荡江湖的打算；后者极力赞赏湘西混合着浪漫情绪与宗教意识的游侠精神，甚至称"游侠精神的浸润，产生过去，且将形成未来"②。很可惜，以长篇小说见长的沈、舒、李诸君，虽则对游侠精神、世俗生活以及民间帮派深有体会，却不曾跨越雅俗之门槛，介入武侠小说的写作。否则，当不至于让金庸独步天下。

二三十年代新旧文人关于武侠小说的争论（准确地说，是"讨伐"，因理论上旧文学家绝非新文学家的对手），使得占据文坛主导地位的新文学家，轻易不肯"浪迹江湖"。只有像宫白羽那样到了山穷水尽的地步，方才"改行"写起武侠小说来。让章回小说家垄断关于游侠的想像，在我看来，乃"五四"新文化人的一大失策。现实中的武侠小说不如人意，这不应该成为放弃游侠的充足理由。在我看来，理解中国历史与中国社会，大传统如儒释道固然重要，小传统如游侠精神同样不可忽视。作为一种民间文化精神的游侠，在本世纪许多一流文人的视野中消失，这对现代中国的思想史及文学史，都是难以弥补的损失。

游侠精神之值得关注，与武侠小说的发展前景，二者并不完全等同。金庸的成功，既是武侠小说的光荣，也给后来者提出巨大的挑战：武侠小说能否再往前走？文学史家及金庸本人均承诺，大作家的出现，可以提升一个文学类型的品位。这自然没错，可还必须添上一句：能否继续发展，取决于文类的潜

① 李劼人的小说创作，深受法国作家左拉的影响，这点学界早有论列；至于其对传统艳情小说有强烈兴趣，则参见《中华书局收藏现代名人书信手迹》（中华书局1991年版）中所收的李君1935年5月12日致舒新城信。

② 沈从文：《湘西·凤凰》，见《沈从文散文选》，人民文学出版社1982年版。

力及预留空间的大小。从《三侠五义》到《笑傲江湖》，一百多年间，武侠小说迅速走向成熟。鲁迅《中国小说史略》称“侠义小说之在清，正接宋人话本正脉，固平民文学之历七百余年而再兴者也”。接下来的话，可就令人泄气了：“惟后来仅有拟作及续书，且多滥恶，而此道又衰落。”① 金庸等人的崛起，又使得此“宋人话本正脉”再度接续，且大有发展余地。鲁迅所说的“平民文学”，包括精神和文体。前者定位在庙堂之外，自是十分在理；后者局限于“话本正脉”，则略嫌狭隘。

或许，下个世纪武侠小说的出路，取决于新文学家的介入（取其创作态度的认真与标新立异的主动），以及传统游侠诗文境界的吸取（注重精神与气质，而不只是打斗厮杀）。在某种意义上，金庸已经这么做了；但我以为，步子可以迈得更大些。毕竟，对于史家与文人来说，游侠精神，是个极具挑战性且充满诱惑力的“永恒的话题”。

1998年5月13日于京北西三旗寓所

① 参见《鲁迅全集》第九卷，第278页，人民文学出版社1981年版。

主要参考书目

《十三经注疏》　中华书局　1980年版

《诸子集成》　中华书局　1954年版

《全唐诗》　中华书局　1960年版

《史记》　司马迁　中华书局　1959年版

《汉书》　班固　中华书局　1962年版

《后汉书》　范晔　中华书局　1965年版

《乐府诗集》　郭茂倩编　中华书局　1979年版

《历代名家评〈史记〉》　杨燕起等编　北京师范大学出版社　1986年版

《名公书判清明集》　中华书局　1987年版

《汤显祖集》　上海人民出版社　1973年版

《水浒戏曲集》（一、二）　傅惜华编　上海古籍出版社　1985年版

《焚书·续焚书》　李贽　中华书局　1975年版

《龚自珍全集》　上海人民出版社　1975年版

《水浒传会评本》　陈曦钟等辑　北京大学出版社　1981年版

《谭嗣同全集》　中华书局　1981年版

《章太炎全集》（三）　上海人民出版社　1984年版

《陶成章集》　中华书局　1986年版

《中国之武士道》　梁启超　广智书局　1904年版

《三松堂学术文集》　冯友兰　北京大学出版社　1984年版

《士与中国文化》　余英时　上海人民出版社　1987年版

《会党史研究》　学林出版社　1987年版

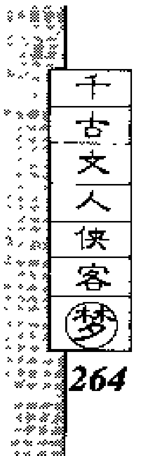
《中国近代会党史研究》　蔡少卿　中华书局　1987年版

《中国古兵器论丛》　杨泓　文物出版社　1980年版

《谈虎集》　周作人　北新书局　1928年版

《鲁迅全集》（四、六、九）　人民文学出版社　1981年版

《胡适古典文学研究论集》　上海古籍出版社　1988年版



《唐代小说研究》　　刘开荣　商务印书馆　1956 年版

《中国小说史稿》　　北京大学中文系　人民文学出版社　1978 年版

《话本与古剧》　　谭正璧　上海古籍出版社　1985 年版

《说书史话》　　陈汝衡　人民文学出版社　1987 年版

《话本小说概论》　　胡士莹　中华书局　1980 年版

《沧州后集》　　孙楷第　中华书局　1985 年版

《中国小说史集稿》　　马幼垣　时报出版公司　1980 年版

《中国小说比较研究》　　侯健　东大图书公司　1983 年版

《水浒传的来历与艺术》　　孙述宇　明报出版部　1984 年版

《中国古典小说导论》（中译本）　夏志清　安徽文艺出版社　1988 年版

《中国历代小说论著选》（上）　黄霖等编　江西人民出版社　1982 年版

《鸳鸯蝴蝶派研究资料》　　魏绍昌编　上海文艺出版社　1984 年版

《鸳鸯蝴蝶派文学资料》　　芮和师等编　福建人民出版社　1984 年版

《二十世纪中国小说理论资料》（一）　陈平原等编　北京大学出版社　1989 年版

《二十世纪中国小说史》（一）　陈平原　北京大学出版社　1989 年版

《中国古典短篇侠义小说研究》　　崔奉源　联经出版事业公司　1986 年版

《大侠》　　龚鹏程　锦冠出版社　1987 年版

《中国武侠小说史略》　　王海林　北岳文艺出版社　1988 年版

《梁羽生及其武侠小说》　　韦青编　伟青书店　1980 年版

《我看金庸小说》　　倪匡　远流出版公司　1987 年版

《诸子百家看金庸》（三）　远流出版公司　1987 年版

《金庸百家谈》　　春风文艺出版社　1987 年版

《艺术社会学》（中译本）　阿诺德·豪泽尔　学林出版社　1987 年版

《当代叙事学》（中译本）　华莱士·马丁　北京大学出版社　1990 年版

《俄苏形式主义文论选》（中译本）　茨·托多罗夫编　中国社会科学出版社　1989 年版

《文学结构主义》（中译本）　罗伯特·休斯　三联书店　1988 年版

《当代西方艺术文化学》（中译本）　周宪等编　北京大学出版社　1988 年版

《美国通俗文化简史》（中译本）　托马斯·英奇编　漓江出版社　1988 年版

James J. Y. Liu, *The Chinese Knight – errant*, Chicago, 1967.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1971.

附记：

①本参考书目不包括作为研究对象的唐宋豪侠小说、清代侠义小说和20世纪武侠小说。

②为节省篇幅，只录专著和论文集，不录单篇论文。

后　记

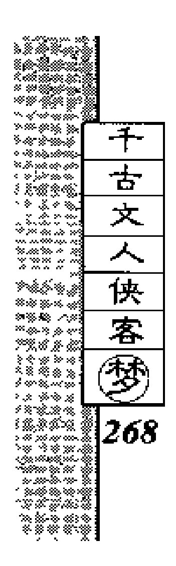
赶在新年钟声敲响以前，总算完成了这部小小的书稿。说来惭愧，90年代第一春，我居然埋头于“满纸杀伐之声”，而忘却了“到处莺歌燕舞”。花一年多时间研究这“不登大雅之堂”的武侠小说，到底值不值得，只有天知道。好在凭借这一工作，我重新感觉了生活的意义，也重新理解了学者的使命。

或许有那么一天，我会对本书论述的粗糙感到不安，但我想我不会后悔这一研究过程。还是那句老话：过程比结果更重要。不敢说大彻大悟，但毕竟曾经借此获得一种澄明的心境。我实在想像不出来，还有什么比这更重要。

本书具体的写作情况，在《我与武侠小说》一文中已有所说明，以之代序是再合适不过了。这里只想对那些支持并理解我这一奇异研究计划的师友们表示衷心的感谢；尤其感谢我的妻子和我的父母双亲，是他们的鼓励坚定了我完成计划的决心。最后，感谢父亲陈北为我的小书题写了书名。

1991年元旦

校毕补记：年初回潮州探亲，父亲还兴致勃勃地和我讨论武侠小说，并约好等这本小书出版后，他再从头细读。父亲少时练过武术，连带喜欢武侠小说。去年读了我论武侠小说的文章，父亲旧瘾重发，让我二弟给找了一部《神雕侠侣》，一拿上手就不愿放下，以致因对病弱身体非常不利而被我母亲勒令“下不为例”。近年父亲病情日益严重，自称是荷叶上的露珠，随时可能掉下来摔碎。这话不幸而言中，今年5月间，他竟一病不起。父亲是我的论著最热心的读者，几乎每文必读，而且



常提出很中肯的意见。因此，我写文章时，会突然间冒出一个念头：这话父亲会欣赏吗？如今，这种感觉还在，可已是“人去楼空”。再度灯下涂鸦，不禁悲从中来。

1991年夏至后5天

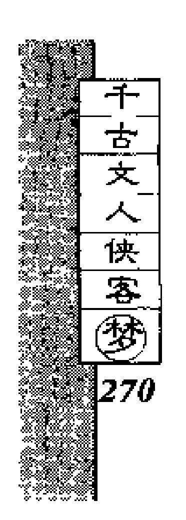
我与武侠小说研究（新版后记）

写书的人，最怕这样的追问：在你所有的著述里，哪一本最让你满意，最值得向读者推荐？除非你只写过一本好书，或者曾得天助，短时间内有过超水平的发挥，否则，各书之间往往长短互见，很难强分轩轾。不能说没有自家的偏爱，但如此褒贬，实在于心不忍。俗话说，手心手背都是肉，厚此薄彼，既不公，也不妥。因此，每当这个时候，被追问者或避实就虚，或闪烁其词，或王顾左右而言他。与这些笨招形成鲜明对照的便是因时因地因人、有选择性地但又一脸真诚地宣布“我的最爱”——反正每天都有新的太阳，没人在意你经常转移“对象”。

还没学会脑筋急转弯，不敢贸然敲定何者为“代表作”。不过，要说写作时精神饱满，思路流畅，中间基本上没打嗝，可称得上一气呵成的，《千古文人侠客梦》庶几近之。这里只是描述写作状态，不牵涉价值评判。常有人打听此书的写作是否“别有幽怀”，我既不肯定，也不否定；因为，这取决于你对“幽怀”一词的界定。为了避免过度阐释，我对此类见仁见智的提示，均充耳不闻。我还是坚持10年前初版《后记》中的那段话：

> 或许有那么一天，我会对本书论述的粗糙感到不安，但我想我不会后悔这一研究过程。还是那句老话：过程比结果更重要。不敢说大彻大悟，但毕竟曾经借此获得一种澄明的心境。我实在想像不出来，还有什么比这更重要。

希望学问与人生合一者，往往借著述丰富人生，甚至将其作为危急时刻自我拯救的有效手段。正是在这个意义上，未曾



有宏篇巨制问世的我，也都有值得自己永远怀念的写作。

谈论著述之“自我拯救”功能，固然容易获得“了解之同情”；可一旦进入学术史视野，真正需要的却是理性、学识与智慧。《千古文人侠客梦》出版后，学界多有好评，主要集中在如下四个方面：首先，本书之研究通俗文学，不同于此前常见的居高临下，不以文人叙事为惟一评价标准，而是努力理解通俗文学的特性，在准确描述其基本叙事语法的前提下，方才作出评判。考虑到此前学界对待“小传统”要不不屑一顾，要不信口开河，本书的这一特色，比较容易为人所觉察。其次，本书选择类型学作为切入的角度，理论色彩比较强。一般读者关注前半部对于武侠小说的历史描述，专家们则更看重后半部的类型分析，认为其提供的结论，甚至可以用来解读游侠诗歌或武侠电影。再次，将小说形态学的研究与文化发生学的探讨结合起来，力图沟通文学的“内”与“外”，使得本书的阅读与阐释，超越了文学研究界。这种跨学科的眼光，或许是本书引起广泛关注的主要原因。最后，本书研究框架及论述策略的设定，引起不少学者的重视，认为此举具备“发凡起例”的意义。

在众多书评中，我最看重的是李零的《侠与武士遗风》（《读书》1993年第1期）和吴晓东的《文化视野中的小说类型学》（《文学遗产》1993年第6期）。李兄乃研究兵法及方术的专家，其考古学及先秦史知识之丰富，非我所能望其项背。作为历史现象的“侠”及其在历朝历代的表现，我并没有做过专深的研究，李兄的分辨十分中肯：“平原的兴趣是作为文学现象的‘侠梦’，而我关心的却是这‘侠梦’的历史依托。”另外，关于雅俗之间的对立与转化，历来论者甚多；但若李兄之断言通俗文学“里面毕竟有人类的基本兴奋点”、“也照样埋着人类的‘永恒主题’”，可谓深得我心。

或许是知识背景不同的缘故，吴君在欣赏此书“深广的文化史背景”的同时，更关注的是本书的理论设计，尤其是如何“开创了中国学术界的类型学研究的先例”。以下这段综述，更容易为文学专业的研究者所认同：“《千古文人侠客梦》的另一

特色是在方法论上兼顾了叙述的共时性与历时性的统一。……在这种过程中，单纯共时性类型学研究中‘基本叙事语法’的一成不变的恒定性被突破了，作者既注重‘恒定因素’保持其在故事创作中的再生能力，同时又注重‘同一因素受各种外力影响，在小说系统中定向移动，并因此改变了小说的整体结构’这一演进过程中的变形的历时性现象，从而使武侠小说成为一种在自身结构机制中逐渐衍变的有机系统。这无疑是对原有的类型学理论的又一个重大的突破。”

在我所有的著述中，此书可以说是最为“名声在外”的。此话乃现象描述，而非自我表彰——著述传播于专业圈外，对于学者来说，不一定是值得夸耀的事。比起我的那些只能被文学研究者阅读与欣赏的著述，《千古文人侠客梦》有明显不同的读者群：或热爱武侠小说，或对文化史研究有特殊兴趣。借助于读者或切中肯綮或离题万里的批评，我获得了一种全新的感受，起码不再以“文学研究”为惟一的批评尺度。

说实话，被人看做“武侠小说研究专家”，不是一件很舒心的事。不要说10年前，即便到了今天，学界中认可武侠小说研究价值的，依然是少数。称你为专家时，或许不无嘲讽的意味。好在我著书立说的1990年代初，武侠小说研究还没成为时尚，不至于被指为“曲学阿世”。更何况，我讨论的是两千年来中国人对于游侠的想像，而不仅仅是新派武侠小说。对于后来发生的围绕金庸的争论，我基本上没有介入。并非明哲保身，而是依我的经验，一旦成为公众关注的话题，陷入无休止的争吵，很可能是“真理越辩越不明”。因为，大众传媒的推波助澜，辩论双方的争强斗胜，很容易将注意力集中在抓对方的小辫子，以便给予迎头痛击上；如果再添上杂文笔法，那就更容易意气用事，出口伤人了。这也是作为最早在北大讲授侠文化与侠文学的学者，我一直倾向于正面立论，避免卷入这种好看但不好玩的论战的缘故。

新版增加两篇文章，一是《武侠小说中的“剑”》，一是《超越雅俗——金庸的成功及武侠小说的出路》。前者乃作者

1994年在日本京都产业大学的演讲，虽卑之无甚高论，但记录稿保留了讲演的现场气氛，倒也别具一格。后者则是提交给1998年在美国科罗拉多大学召开的“金庸小说和20世纪中国文学”国际研讨会的论文，此文曾被国内多家报刊转载或摘录，且被译成韩文和英文发表。

关于游侠的历史命运及文学想像，近年没有更多的专门研究，倒是在拙著《中国现代学术之建立》（北京大学出版社，1998年）一书的第七章，论及“晚清志士的游侠心态”。文章的最后两段，不妨推荐给喜欢读武侠小说的朋友：

> “此日穷途士，当年游侠人”（黄侃《效庾子山咏怀》）。晚清一代志士或许是大侠永远隐入历史深处前的回光返照。现代人不只失落了借以行侠的宝剑，连游侠诗歌也吟不成篇，惟一剩下的，是近乎“过屠门而大嚼”的武侠小说。
>
> 晚清志士推翻清廷的功绩不时被人提及，而我则更欣赏其作为一种精神气质的游侠心态：包括担当精神、悲剧意识、激进情绪、反抗与破坏欲、临危一击根本解决问题的思想方式，以及剑气豪气江湖气与流氓气等等。晚清特殊的思想文化背景及晚清志士采取的特殊政治策略，使得这代人在某种程度上实现了千古文人的侠客梦。单凭这一点，也值得后人羡慕与怀念——尽管其思想方式与政治策略其实并不值得效仿。

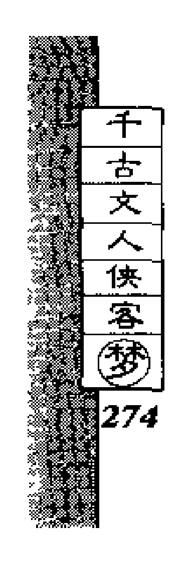
“千古文人侠客梦”，既有入梦时的香甜，也就有梦醒处的苦涩，这点很好理解；我更想指出的是，此梦并非“来无影，去无踪”，而是深深植根于中国人的历史记忆。仅仅是一百年前，还有最后一代“坐而言，起而行”的“当年游侠人”。

最近一次谈游侠，是刊于2000年8月《中国图书商报·书评周刊》的三则《看图说书·剑侠传》。我之激赏《剑侠传》，小半为明人王世贞，大半为清人任渭长。如此重图轻文，缘于《剑侠传》所收33则小说，原先早就打过照面。明知王之纂辑对于剑侠故事的传播以及此后武侠小说的崛起有很大作用，但我还是更欣赏任之劳作。

刻成于咸丰六年（1856年）的《卅三剑客图》，第二年被翻刻并改题《剑侠传》，除变更序言，还挖去了每幅图上原有的题词。现在坊间流行的，全都是据翻刻本重印，画面上，或空空荡荡，或穿插若干小说文字，已难见初刻本之庐山真面目了。因此，路工《晚清杰出的人物画家任熊》（载《访书见闻录》，上海古籍出版社，1985年）对各图赞词的介绍，值得认真对待；而金庸《侠客行》（三联书店，1994年）一书收录了保留赞词的《卅三剑客图》，更是便于读者对照阅读。赞词虽寥寥数语，却显示了画家对"剑侠"的行事有自己独立的判断。《红线》、《车中女子》、《解洵妇》、《聂隐娘》、《荆十三娘》等则，刻意回避惨烈的复仇场面，而突出表现主人公之温顺与贤淑；即便持剑的《赵处女》，也都一脸平和，没有半点"侵略性"。与此形成鲜明对照的《贾人妻》——侧身，掉头，抚剑，凝视，眉眼间流露出暴戾之气，正合小说所言之"妾有冤仇，痛缠肌骨，为日深矣"。唐人薛用弱笔下的贾人妻，"伺便复仇，今乃得志，便需离京"，这都很好理解。可为了断"后顾之忧"，竟杀死亲生儿，在薛君或许是为了渲染剑侠之神奇怪异，而在任氏，则无论如何不能认同此种野蛮行径。除了冷峻的画面语言，还有表明自家立场的题词："为夫妇侠，为子母酷。"这里的"酷"，乃残忍与不近人情，而非时下流行的"酷毙"。

文章发表后，《书评周刊》的编辑转来读者李东的电子邮件，对我的说法提出质疑：

> 对于贵刊，按照时下流行的说法，我可以自诩为你们的"忠实读者"了。
>
> 因为这历史大概要从在学校图书馆里看你们的试刊上的一篇关于陈平原先生的文章时算起呢。
>
> 最近贵刊在连载陈先生的《看图说书》，我更是期期不落了。在8月15日这一期中陈先生谈到了《卅三剑客图》。我恰好记得在三联版金庸作品集中的《侠客行》书后也附有这33幅绣像，于是就拿来对照，却发现报纸上刊的《贾人妻》一图却是金书中的《侠妇人》一



图。金书所用版本是刻于咸丰丙辰年（1856年）——即是陈先生所说的初刻本了。如真是金书无误，那陈先生的那段文字恐怕就要改写了呢。望您代我向陈先生请教，不胜感谢！

真得好好感谢这位李东君，信写得很客气，但切中要害，实在不容你闭目养神，或假装没听见。当时说好马上复信，只是需要做些考证工作。可很快就出国讲学去了，此后又东奔西跑，竟把复信一事给忘了。这些天为《千古文人侠客梦》撰写新版后记，方才想起这段未了的公案。可惜这期间电脑被洗过几回脑，李东君的电子邮件地址一去不复返，只好以文章的形式答复。

李东君的说法没错，《卅三剑客图》中《贾人妻》的画面上，乃一扶椅掩脸的女子；至于我所描述的侧身、抚剑、眉眼间流露出暴戾之气的女侠，属于《侠妇人》。我用的是《剑侠传》，李君引的是《卅三剑客图》，双方都"言之有据"。为何两个"言之有据"说不到一起？这倒提醒我们，《剑侠传》不仅仅删去了初刊本上的赞词，还可能对《卅三剑客图》的造像动了手脚。这一点，此前似乎从来没人指出过；如果不是李东君的质疑，我也没有在意。这一比勘，倒是逼出了一个大胆的假设：此书第二年的翻刻本之所以删去赞词，并非如路工所言，"是反动文人的勾当"，而是发现图像和赞词错位，不得不采取补救措施。

任熊之状游侠，并非从天而降，而是依据此前已广泛流行的《剑侠传》。咸丰七年（1857年）王龄为重刊本作序，称：

是书四卷，虽不知编纂所自，要其文词条理皆得史公遗意。予友渭长任君，因心摹手追，点画成象，凡三十三人，对之奕奕有生气，亦与此书同妙。

认真比照这卅三传与图，不难发现，《贾人妻》、《侠妇人》、《解洵妇》三幅的"点画成象"与"文词条理"相脱节。想未这

并非任熊的责任，因赞词十分贴切，能够涵盖所述故事，如《贾人妻》的“为夫妇侠，为子母酷”，以及《侠妇人》的“黄金何劳，不如衲袍”、《解洵妇》的“去何害，妒可怪”等。画家很能捕捉典型细节，持剑、奉袍、掩面，只能属于特定人物，读者不会有歧解。问题在于，图像与赞词在上版雕刻时拼接错了，《卅三剑客图》中题为《贾人妻》的，实际上是《解洵妇》；题为《侠妇人》的，应为《贾人妻》；题为《解洵妇》的，则只能是《侠妇人》。这一点，有小说为证，几乎是板上钉钉，无可争辩（附《卅三剑客图》之《贾人妻》、《侠妇人》、《解洵妇》三图）。







考虑到任熊只负责绘制，雕版则属于刻工蔡容庄，二人合作，稍不小心，很容易出错。一旦发现赞词与图像错位，补救的办法，只有铲去赞词一计可施。

《剑侠传》之造型夸张，气韵高古，衣褶银钩铁画，与陈洪绶的《水浒叶子》确实血脉相通。美术史家多赞赏陈、任之师承关系，我则在笔法外，更欣赏其一以贯之的“文人气”。陈氏有《宝纶堂集》传世，“世但知老莲画，不知其诗”（毛奇龄《老莲诗跋》）的局面，比较容易改变；而作为纯粹画家之任熊，其胸襟与气度，除图像外，便只剩下压在纸背的选题意识，以及言简意赅的题词了。初刻本题词脱落，图像背后的故事又并非家喻户晓，今人眼里的任君，大概也就只能以“刻画生动”

见称了。

就在撰写《看图说书·剑侠传》的前后，我刚好在北大主持“晚明与晚清国际学术研讨会”。开幕式上，我作了《从“议程表”说起》(《中华读书报》2000年9月13日)的发言，介绍为何选择晚明陈洪绶(字章侯，号老莲，1598—1652)《水浒叶子》中的安道全和晚清任熊(字渭长，1822—1857)《剑侠传》中的红线作为议程表和论文集的封面与封底。以下这段文字，颇能代表我对于侠客的想像：

> 说实话，在视觉形象上，我不太喜欢手持两把大斧横冲直撞的李逵，尽管批评家称其最具“革命性”。潜意识里，我偏爱高旷而深沉的“抚剑独行游”，而不是“尸横遍野”之类实际的杀伐效果。就像这两幅图像，一提花草，一弹阮咸，不怒自威，挺优雅的。在我看来，侠在骨而不在表，用不着整天“剑拔弩张”。

会议固然得到许多专家的首肯，我之选择安道全和红线，更是取得了出乎意料的好效果。旁听者纷纷索要议程表和论文集，据说也有“动机不纯”，意在收藏这别具一格的“设计”的。得意之余，赶紧请人去重印了几十份。

这回算是“故伎重演”。在新版《千古文人侠客梦》里，穿插几十幅选自《水浒叶子》和《剑侠传》的图像，我相信效果绝佳。不想搞得太复杂，“章”借自任熊，“节”则赖上了陈洪绶。图文之间，古今之间，形成某种对话状态，而不是简单的为我所用——陈、任二君的图像仍保持其相对独立性。

我的这本小书，1992年3月人民文学出版社初版，印数3950，没有重印；台湾麦田出版公司1995年4月推出繁体字本，1997年12月第二刷；河北人民出版社1997年8月出版包含6种专著或论文集的《陈平原小说史论集》(印数2500)，此书收入其中。推说读者如何翘首以待，故不得不重刊，即便属实，亦属变相的广告。我惟一可以保证的是，新版必定比旧版更精

彩——主要还不在于增补了两文，而是有陈老莲、任渭长两大画家助阵。

2002年6月16日于京北西三旗